



- 1 I MUST HAVE THAT MAN 3'20
(J. McHugh - D. Fields)
- 2 THE BLUES WITH A FEELIN' 3'13
(E. Ellington)
- 3 GOIN' TO TOWN 2'56
(J. Miley - E. Ellington)
- 4 MISTY MORNIN' 3'17
(A. Whetsol - E. Ellington)
- 5 ST. LOUIS BLUES (take 1) 4'08
(W.C. Handy)
- 6 ST. LOUIS BLUES (take 2) 4'10
(W.C. Handy)
- 7 GEMS FROM
"BLACKBIRDS OF 1928"
includes : I Can't Give You Anything But Love/
Diga Diga Doo/I Must Have That Man/
Magnolia's Wedding Day/
I Can't Give You Anything But Love 4'29
(J. McHugh - D. Fields)
- 8 DOIN' THE VOOM VOOM 3'10
(J. Miley - E. Ellington)
- 9 TIGER RAG (Part 1 - take A) 2'52
(D.J. LaRocca)
- BVE 48168-1 10 TIGER RAG (Part 1 & 2 - tk B/tk A) 5'44
(D.J. LaRocca) E 28940-B
E 28941-A
- W 401350-D 11 FLAMING YOUTH (take 1) 3'13
(E. Ellington) BVE 49652-1
- W 401351-E 12 FLAMING YOUTH (take 2) 3'19
(E. Ellington) BVE 49652-2
- W 401352-D 13 SATURDAY NIGHT FUNCTION 3'07
(E. Ellington - B. Bigard) BVE 49653-2
- CVE 49007-1 14 HIGH LIFE 3'10
(E. Ellington) BVE 49654-1
- CVE 49007-2 15 DOIN' THE VOOM VOOM 3'08
(J. Miley - E. Ellington) BVE 49655-2
- CVE 49008-5 16 JAPANESE DREAM 3'29
(J. McHugh - D. Fields) BVE 48373-2
- 17 HARLEMANIA 2'53
(J. McHugh - D. Fields) BVE 48374-1
- 18 MEDLEY FROM
"BLACK AND TAN FANTASY" FILM Unnumbered
includes : Black And Tan Fantasy/
The Duke Steps Out/Black Beauty/
The Duke Steps Out/Black Beauty/
Cotton Club Stomp/Hot Feet/
Same Train/Black And Tan Fantasy 14'47
(Ellington - Miley - Hodges - Carney - Mills)
- E 28939-A
- E 28940-A

A l'automne de 1928, Duke Ellington a consolidé très sérieusement ses positions. Non seulement il se maintient sans difficultés au Cotton Club où on l'a engagé à la fin de l'année précédente (voir Vol. 2 et 3), non seulement il continue d'enregistrer abondamment sous différents noms (y compris le sien) pour la plupart des firmes phonographiques américaines (dont les deux plus importantes), mais encore il semble être enfin parvenu, après quelques flottements, à stabiliser son orchestre, grâce à l'engagement au premier semestre de Barney Bigard et de Johnny Hodges, puis à celui, quelques mois plus tard, d'un troisième trompettiste, en la personne de Freddie Jenkins... On notera d'ailleurs qu'Otto Hardwicke

—que Hodges a remplacé— ne se prive pas, de temps en temps, de revenir prêter main forte à son ancien chef. L'orage de la crise est encore loin, même si quelques économistes mal lunés ont senti tourner le vent et multiplient des avertissements dont nul ne tiendra compte... Bref, tout va pour le mieux. Pourtant, au début de 1929, Duke perd le plus original des solistes, le farouche et poignant trompettiste, spécialiste des effets de jungle, James "Bubber" Miley...

Celui-ci, il est vrai, avait déjà par le passé commis quelques infidélités. La plus longue avait duré près d'un an et demi, du début de 1925 à l'été de 1926. Mais, il faut le rappeler, à l'époque, l'orchestre était loin de d'être aussi

- (1) Duke Ellington & His Cotton Club Orchestra : James "Bubber" Miley, Arthur "Chieftie" Whetsol, Freddie "Posey" Jenkins (tp), Joe "Tricky Sam" Nanton (tb), Johnny Hodges (as, ss), Otto "Toby" Hardwicke (as, bs), Albany "Barney" Bigard (ts, cl), Harry Carney (bs, as, cl), Edward K. "Duke" Ellington (p, arr, lead), Fred Guy (bjo), Wellman Braud (b), William "Sonny" Greer (dm). NYC, 15/11/1928.
- (2-3) Duke Ellington & His Orchestra : same but Hardwicke out. NYC, 20/11/1928.
- (4) Same but Lonnie Johnson (g) add. NYC, 20/11/1928.
- (5-6) Warren Mills & His Blue Serenaders : Matty Malneck (vln) directs an unknown white group of 14 pieces (prob. from the Paul Whiteman Orchestra), plus the Duke Ellington Orchestra (personnel as for 2), plus an unknown mixed vocal choir of 9 pieces (including soloists). NYC, 20/12/1928.
- (7) Warren Mills & His Blue Serenaders : Matty Malneck (vln) directs 3 tp, Tommy Dorsey (tb), 3 saxes, p, 4 vln, bjo, 2 tu, dm, 3 female & 6 male voices, with unidentified girl soloist. NYC, 01/02/1929.
- (8-9-10) The Jungle Band : same as for (2). NYC, 08/01/1929.
- (11 to 15) Duke Ellington & His Cotton Club Orchestra : same as for (2), Greer (bells) add. NYC, 16/01/1929.
- (16-17) Duke Ellington & His Orchestra : Arthur Whetsol, Freddie Jenkins, Charles M. "Cootie" Williams (tp), Joe Nanton (tb), Johnny Hodges (as, ss), Barney Bigard (ts, cl), Harry Carney (bs, as, cl), Duke Ellington (p, arr), Fred Guy (bjo), Wellman Braud (b), Sonny Greer (dm). NYC, 18/02/1929.
- (18) Duke Ellington & His Famous Orchestra : same as for (16), plus tap-dancers and the Hall Johnson Choir (vo). *Excerpts from the film-soundtrack "Black And Tan Fantasy"*. NYC, late 02/1929.

connu que deux ans plus tard; il devait même encore lui arriver parfois de manquer d'engagements. Dans ces conditions, on peut comprendre qu'un musicien dont la réputation était déjà grande ait parfois cédé à la tentation de prendre le large. C'est nettement moins compréhensible au début de 1929, quand Duke et son troupeau ont le vent en poupe. Interrogés des années plus tard, celui-ci, Bigard et Hodges affirmaient ne pas connaître les raisons exactes de ce départ, mais supposaient que Miley, musicien sensible, très exigeant envers lui-même et souvent insatisfait, commençait peut-être à s'ennuyer et craignait de se laisser engluier dans la routine... Toujours est-il que, fidèle à son principe de ne jamais chercher à

retenir un musicien quoiqu'il pût lui en coûter, Duke le laissa s'en aller, l'invitant —autre grand principe— à revenir s'il en avait envie... Miley, contrairement à d'autres ellingtonniens qui partèrent puis revinrent au bout de quelques années, n'eut pas le temps d'avoir envie de revenir. Né en 1903 comme Bix Beiderbecke, il mourut un an après lui, à l'âge de vingt-neuf ans, en 1932. Bix, de son vivant déjà, avait été une légende; curieusement Miley, qui fut lui aussi un grand inventeur, n'eut jamais droit à la sienne... On a parfois insinué que c'était parce que l'un était blanc (et romantique) alors que l'autre était noir. Explication un peu courte dont on ne saurait se satisfaire. La vérité, Dame Légende est très capricieuse et n'obéit à aucune loi... En

quittant Ellington, Miley trouva de l'embauche chez Noble Sissle avec qui il vint jouer en France; à New York, il travailla aussi avec Zutty Singleton puis chez le clarinettiste Allie Ross. Enfin, en 1930, le chef d'orchestre blanc Leo Reisman l'engagea afin de donner une coloration "hot" à une formation fort doucereuse... Une expérience d'un nouveau genre, assez comparable à celle qu'avait vécu Bix au sein de la grande machine de Paul Whiteman entre 1927 et 1930. Bubber Miley en tira-t-il quelque satisfaction, quelque plaisir? On ne le saura jamais...

Miley se fait encore entendre dans les ultimes gravures de l'an 28, ainsi que dans les faces de janvier 29. Après l'enregistrement de *Tiger Rag*, classique inoxydable, de *Flamin' Youth, High Life et Doin' The Voom Voom* (dont il est le co-signataire), il faudra lui trouver d'urgence un remplaçant! On peut également l'écouter (Vol. 4 et ici-même) dans les chansons composées par Jimmy McHugh (musique) et Dorothy Fields (paroles) pour la livraison 1928 de la fameuse revue de "Blackbird". Cette année-là s'était révélée un cru exceptionnel et plusieurs airs (*I Must Have That Man, I Can't Give You Anything But Love, Diga Diga Doo...*) avaient connu un succès immédiat et durable, puisqu'ils seraient régulièrement repris dans les années 30 et 40. Les compagnies phonographiques s'empressèrent évidemment de les faire enregistrer par certaines de leurs valeurs sûres. Ellington était de celles-là et fut donc invité à plancher—ce qu'il fit du reste de plutôt bonne grâce. Le 20 décembre 28, il se prêta même à une expérience assez réjouissante (encore que certains amateurs puristes l'aient parfois jugée stupide). Le compositeur-arrangeur Matty Malneck, également chef des cordes chez Paul Whiteman, fut invité à réunir un grand nombre d'instrumentistes (probablement empruntés pour la plupart à la formation de son patron) et un chœur volumineux afin de graver un long pot-pourri des airs en question. Malneck eut l'idée d'ajouter à l'ensemble un groupe "hot" pour modifier l'atmosphère, en sa seconde partie, d'une interprétation sans doute un peu trop compassée. Son choix se porta sur Duke, dont

l'orchestre connaissait parfaitement tous les morceaux. Pourtant, aucune des trois "prises" réalisées ce jour ne fut retenue pour l'édition et, malheureusement, les matrices n'en ont point été conservées. Forcé fut donc de recommencer le 1er février 29 et, cette fois, la "prise" numérotée "5" fut éditée. L'ennui, c'est que ce jour-là aucun ellingtonien ne se trouvait dans le studio! Quelques bons musiciens blancs (dont Tommy Dorsey et peut-être son frère Jimmy) les y avaient remplacés. Pourquoi, dans ce cas, inclure ce morceau dans un recueil consacré à Duke Ellington? Simplement pour donner la possibilité d'imaginer ce que Duke et ses hommes avaient pu faire un mois et demi plus tôt sur le même arrangement!... Et puis ce *Gems From Blackbirds Of 1928* a tout-de-même été couplé sur un grand disque de trente centimètres avec *St Louis Blues*, vraiment enregistré, lui, le 20 décembre par la même grosse machine et la bande à Ellington! Une tentative symphonique n'ayant, certes, rien d'immortel, mais qui se révèle plutôt agréable. A tel point qu'il ne nous a pas paru inutile de faire figurer deux prises de ce morceau...

Pour remplacer Bubber Miley, Duke prit à l'essai le jeune Charles Melvin "Cootie" Williams, qui avait joué jusque-là dans des formations de James P. Johnson et chez Fletcher Henderson (voir, dans cette collection "M.A.D.-Hot 'n' Sweet", le volume consacré à James P. Johnson, Réf. EPM 151032). L'essai fut transformé, puisque "Cootie" resta chez Duke jusqu'en 1940 et qu'il y revint souvent par la suite... Cependant, on lui avait demandé de faire ce qu'il n'avait jamais fait : jouer dans le même style que Miley, avec les grosses sordinas en caoutchouc, produire les mêmes effets de "growl", prolonger le style "jungle"... Il ne jouait qu'ouvert, mais il releva pourtant le défi. Il lui fallut quand-même un petit moment pour se mettre dans le bain, raison pour laquelle on ne l'entend guère dans les premières gravures qu'il fit avec l'orchestre (*Harlemania et Japanese Dream*—encore deux choses signées Fields et McHugh), non plus que dans le film tourné

dans la foulée où, néanmoins, on l'aperçoit ici et là, fugitivement, rasant les murs du Cotton Club! Le jazz et le cinéma se rencontrèrent à peu près contemporains, mais ils ne se sont rencontrés qu'assez tard et pas toujours dans les meilleures conditions. Forcément l'un était de la musique (quoiqu'on en ait dit!), l'autre était muet! Et puis, l'un tentait de mettre en valeur les grands sentiments et les beaux esprits, l'autre était agité frénétiquement par des Nègres! Etaient-ils vraiment faits pour s'entendre? On en peut douter... Dans *Naissance d'une Nation* de Griffith, en 1914, on voit bien des Noirs, mais ils n'ont pas le beau rôle... Côté jazz il paraît qu'en 1917 un cinéaste, pour son film *The Good For Nothing*, avait situé une séquence dans le cadre du fameux Reisenweber de New York, où s'agitait (frénétiquement) le non moins fameux "Original Dixieland Jazz Band", quintette (blanc, quand-même) de La Nouvelle Orléans. Evidemment, on ne l'entendait pas, Charlie Chaplin faisait une apparition, mais comme il ne reste aucune copie et que le négatif a disparu... On pourrait citer d'autres exemples... Vint le parlant. On pouvait penser que tout allait changer. Déjà, en 1923, Lee De Forrest, inventeur de l'un des systèmes (la lampe triode), avait, pour ses petits films de démonstration, convié surtout des chanteurs. Parmi eux se trouvait un célèbre numéro de duettistes noirs, (Noble Sissle (chant) and (Eubie) Blake (piano). Plus tard, Al Jolson, fit *Le Chanteur de Jazz*, mais ce chanteur-là, bien que grîmé en Noir (selon la tradition des "Minstrels"), était blanc... Enfin, en 1929, quelques jeunes Grands d'Hollywood essayèrent d'introduire du jazz dans la pellicule. Sternberg, par exemple, dans *Thunderbolt*, ou, surtout King Vidor, avec *Hallelujah*. Parallèlement, des entreprises plus modestes se lancèrent dans la réalisation de court-métrages dès le courant de 1928. Bessie Smith et Duke Ellington furent très rapidement sollicités (alors que Louis Armstrong dut attendre 1932 pour tourner son premier court-métrage). Pour ses deux films, le réalisateur Dudley Murphy disposa de moyens assez importants et,

dans *Black And Tan Fantasy*, il sut se souvenir des recherches de l'avant-garde européenne des années 20. Sans doute tout ce formalisme ampoulé a-t-il pas mal vieilli, mais au-delà, au-delà aussi de l'argument terriblement mélodramatique, c'est l'occasion pour ceux qui n'ont jamais pu l'apprécier que par ses disques, de découvrir l'orchestre au quotidien, tel qu'en lui-même dans son travail d'accompagnateur de revues et de numéros de danse. Miley étant parti et Cootie pas encore très à l'aise, c'est, précisons-le, le fidèle Arthur Whetsol—dont ce n'était pourtant pas vraiment l'emploi—qui prend ici tous les solos "oua oua", à commencer par ceux du thème le plus célèbre, qui a donné au film son titre, *Black And Tan Fantasy*... Et puis, dans cette œuvre curieuse, agaçante et fascinante à la fois, c'est Duke qui joue du piano, qui compose dans sa chambrette sous les toits(!), c'est Duke qui dirige ses hommes, c'est Duke, charmeur dandy, qui flirte un brin, c'est Duke qui déclare que "le spectacle ne continuera pas", c'est Duke qui, assistant à la mort de la pauvre petite danseuse cardiaque Fredi Washington, fait semblant de pleurer toutes les larmes de son corps! C'est un portrait de l'artiste à trente ans...

D.N.

By the autumn of 1928 Duke Ellington had consolidated his position as a leading artist of the day. Not only was he comfortably holding down the Cotton Club job for which he had been engaged at the end of the previous year (see Vol. 2 and 3), but he was recording abundantly for just about every American label in the business, from the two largest to the most modest, discreetly using a variety of names (including his own!). Furthermore, after a period of some uncertainty, he had at last succeeded in stabilising the line-up by taking on board Barney Bigard and Johnny Hodges, followed by a third trumpeter in the person of Freddie Jenkins. As for Otto Hardwicke, although replaced by Hodges, he would still occasionally return to the ranks to

add his extra weight and experience. Economic crisis, despite the desperate predictions of certain experts, was not even considered a remote possibility. In short, life had never been so good.

In early 1929, however, Duke did have to face up to the problem of losing his most original soloist: that ferocious yet most poignant of trumpeters, specialist of the "jungle style", James "Bubber" Miley. True, Bubber had already shown some signs of infidelity to the cause, notably his nearly one-and-a-half-year absence from early 1925 to the summer of 1926. But at that early stage the orchestra was still relatively unknown and occasionally even short of work, so it was natural an established star like Miley should sometimes take care of other, more pressing, engagements. Now, in early 1929, with Duke enjoying immense success, the situation was totally different. Ellington himself, Hodges and Bigard all later confessed they had never really understood the precise reasons for Miley's departure, and could only suppose that a musician as sensitive and self-demandingly restless as Bubber was perhaps beginning to find the whole experience too repetitive and routine.

Whatever the truth of the matter, Duke remained faithful to his first principal of never clinging on to a musician wishing to leave, no matter how important his role in the orchestra. And, equally faithful to a second principle, he even invited Bubber to return to the fold whenever he felt like doing so. But, contrary to those numerous other Ellingtonians who did indeed return after some years away, Miley did not have the time to show any such inclination. Born in 1903, like Bix Beiderbecke, he died just one year after Bix, in 1932, at the age of twenty-nine. However, whereas Bix had become a legend in his lifetime, Bubber, curiously, never came anywhere near that same status. Some argue this was a consequence of social attitudes: Bix was a white romantic, whereas Bubber was just another black musician. A convenient over-simplification, no doubt. Is it not rather that legend is capricious and

obeyes no rules?

Upon leaving Ellington, Miley found work with Noble Sissle, with whom he came to Europe. In New York he also worked with Zutty Singleton, then with clarinetist Allie Ross. In 1930 he was taken on by white bandleader Leo Reisman, keen to add a "hot" edge to what was otherwise a "sweet" outfit. This was a new experience for Bubber, somewhat comparable to the one Bix had gone through when playing with the Paul Whiteman aggregation from 1927 to 1930. Whether Bubber found any real pleasure and satisfaction in this particular role is a question to which we shall never know the answer.

Miley's final efforts for Ellington can be heard on the band's closing sides from 1928, as well as on those made in the January of 1929. But once that indefatigable old warhorse *Tiger Rag* was in the can, along with *Flamin' Youth*, *High Life*, *Saturday Night Function* and *Down' The Voom Voom* (the last a co-composition of Miley's), Duke's pressing priority was to find a replacement.

In the meantime, however, Bubber had also been present (see both Vol. 4 and the present volume) when Duke recorded the songs penned by composer Jimmy McHugh and lyricist Dorothy Fields for the 1928 version of the "Blackbirds" revue. This particular vintage had proved an excellent one, several of its songs (*I Must Have That Man*, *I Can't Give You Anything But Love* and *Diga Diga Doo*, for example) meeting with instant success. They turned out none the less durable for that, going on to feature prominently in the standard repertoire throughout the 'thirties and 'forties. Naturally, all recording companies worthy of the name rushed into the fray to get their established artists—Ellington among them—to commit such commercial gems to wax.

Not only did Duke accede with good grace to the industry's wishes, but on 20 December 1928 he even took part in a refreshing experiment, albeit one of which certain purists heartily disapproved. Composer-arranger Matty Malneck, leader of the Paul Whiteman string-section, was invited to

assemble a mammoth aggregation of instrumentalists (probably from the ranks of the Whiteman outfit) and a voluminous choir to record a medley of this latest batch of McHugh-Fields compositions. For the second part of the project, Malneck promptly extended the concept to include a "hot" group to leaven what otherwise threatened to prove a somewhat turgid affair. He duly chose Duke and his men for the job, since they were well familiar with the material.

Unfortunately, none of the cuts made that day was commercially released, and the masters were destroyed. On the following 1 February Malneck did the session over again, and the take numbered "5" finally made it into the shops. But the problem for us is that the Ellington crew—unavailable for this repeat date—was replaced by a bunch of white musicians, among them Tommy Dorsey and, probably, his brother Jimmy. Why then have we included this performance in a collection devoted specifically to Ellington? Quite simply because we believe it offers us a valid opportunity to imagine what Duke must have done with the same material, in the same context, some six weeks earlier. Moreover, this *Gems From Blackbirds Of 1928* was in fact coupled on a 12" disc with *St. Louis Blues*, recorded at that otherwise abortive session of 20 December 1928 by the same huge aggregation plus the Ellington crew. The symphonic approach hardly proves immortal, but the results are pleasant enough for us to feel justified in including two takes of the *St. Louis Blues* in question.

As replacement for Bubber Miley, Duke engaged on a trial basis a certain Charles Melvin "Cootie" Williams, who until then had been playing in the James P. Johnson and Fletcher Henderson Orchestras (see the album devoted to James P. Johnson in this same "M.A.D.—Hot 'n' Sweet" collection, EPM 151032). The trial turned out something more than conclusive, since not only did Cootie remain with Duke until 1940, but he regularly returned to the fold thereafter. At the outset, however, playing in the manner

of Bubber—using big rubber plungers as mutes to produce growl and "jungle-style" effects—was a totally new experience for Cootie, who had hitherto always played open. Although he successfully accepted the challenge, it did take him a little time to master the technique. For this reason, he is barely heard in his first studio recordings with the orchestra (*Harlemania* and *Japanese Dream*, two more pieces from the pens of McHugh and Fields); nor is he any more audible in the "Black And Tan Fantasy" film of roughly the same date, yet as a consolation we do catch the odd glimpse of him!

Although jazz and the cinematograph were near contemporaries, they took some time settling down into any sort of worthwhile partnership. The hiatus need hardly surprise: one was frenetic black music, and the other ambitious white art still locked in silence. In his 1914 "Birth Of A Nation", Griffith did use Blacks, but their lot is distinctly unflattering! On the jazz front, it appears that around 1917 a film entitled "The Good For Nothing" contained a scene portraying the renowned Reisenweber's in New York, and showing the albeit silent antics of the Original Dixieland Jazz Band, a group hailing from New Orleans, but conveniently white. Charlie Chaplin is said to have had a part in the same film, but as no copy has survived and the negative has disappeared, who knows? Then came talkies, and a real hope everything might change. As early as 1923, in the short films he made for demonstration purposes, Lee De Forrest, inventor of the triode-valve system, had used singers, among them the black duettists (Noble) Sissle and (Eubie) Blake. Later, Al Jolson made the world-famous "Jazz Singer", but this particular singer, in the best Minstrel tradition, was a white artist wearing blackface! In 1929, at long last, some of Hollywood's energetic Young Turks began introducing jazz into their films: Sternberg in "Thunderbolt", for example; and, more especially, King Vidor in "Hallelujah". But by 1928 a handful of more modest firms had launched a series of shorts, and were soon calling upon the services

of Bessie Smith and Duke Ellington (although they would keep Louis Armstrong waiting until 1932).

For his two films, director Dudley Murphy had fairly substantial means at his disposal, and in making "Black And Tan Fantasy" he drew inspiration from European avant-garde experiments of the early 'twenties. Although this film now appears dated and terribly melodramatic, it nevertheless affords us the opportunity of seeing the Ellington Orchestra operating in a context fairly close to its everyday routine: playing for revues or providing the music for dance numbers. As Bubber Miley had now left and Cootie Williams was not yet into his stride, it is the faithful

Arthur Whetsol who here takes care of all the plunger-mute work, beginning with that on the title piece.

In this always strange, sometimes fascinating, sometimes annoying film, it is Duke who plays piano, Duke who sits composing in his tiny penthouse room, Duke who leads the band, Duke who acts the charming dandy, Duke who dramatically declares the show won't go on, and Duke who pretends to shed every tear in his body upon the death of Fredi Washington, the poor little dancer with the weak heart. In all, a portrait of the artist at the age of thirty!

Adapted from the French by Don Waterhouse.

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

- 151012 - LOUIS ARMSTRONG In the Thirties Vol. 1
- 151022 - NEW YORK HORNS B. Miley, T. Morris, R. Stewart... 1924/28
- 151032 - JAMES P. JOHNSON Harlem Stride Piano 1921/29
- 151042 - DUKE ELLINGTON Vol. 1 The Birth of a Band 1924/26
- 151092 - CLARENCE WILLIAMS Vol. 2 feat. S. Bechet, L. Armstrong... 1923/25
- 151102 - CHARLIE JOHNSON The Complete 1925/29
- 151112 - DUKE ELLINGTON Vol. 2 Black & Tan Fantasy 1927
- 151122 - DUKE ELLINGTON Vol. 3 Black Beauty 1927/28
- 151132 - FATS WALLER Vol. 2 Piano Masterworks 1929/43
- 151192 - JELLY ROLL MORTON Vol. 2 & His Red Hot Peppers 1927 / 28
- 151202 - JELLY ROLL MORTON Vol. 3 Piano Creole 1926/39
- 151212 - FATS WALLER Vol. 3 Fats at the Organ 1926/29
- 151222 - CLARENCE WILLIAMS Vol. 3 feat. L. Armstrong, S. Bechet... 1925/26
- 151262 - FREDDY KEPPARD New Orleans Giants Vol. 1 1923/28
- 151272 - DUKE ELLINGTON Vol. 4 The Mooche 1928
- 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.

- | | | | | | |
|----|---|--------------|----|--|-------------|
| 1 | I MUST HAVE THAT MAN 3'20 | BVE 48168-1 | 11 | FLAMING YOUTH (take 1) 3'13 | BVE 49652-1 |
| | (J. McHugh - D. Fields) | | | (E. Ellington) | |
| 2 | THE BLUES WITH A FEELIN' 3'13 | W 401350-D | 12 | FLAMING YOUTH (take 2) 3'19 | BVE 49652-2 |
| | (E. Ellington) | | | (E. Ellington) | |
| 3 | GOIN' TO TOWN 2'56 | W 401351-E | 13 | SATURDAY NIGHT | |
| | (J. Miley - E. Ellington) | | | FUNCTION 3'07 | BVE 49653-2 |
| 4 | MISTY MORNIN' 3'17 | W 401352-D | | (E. Ellington - B. Bigard) | |
| | (A. Whetsol - E. Ellington) | | 14 | HIGH LIFE 3'10 | BVE 49654-1 |
| 5 | ST. LOUIS BLUES (take 1) 4'08 | CVE 49007-1 | | (E. Ellington) | |
| | (W.C. Handy) | | 15 | DOIN' THE VOOM VOOM 3'08 | BVE 49655-2 |
| 6 | ST. LOUIS BLUES (take 2) 4'10 | CVE 49007-2 | | (J. Miley - E. Ellington) | |
| | (W.C. Handy) | | 16 | JAPANESE DREAM 3'29 | BVE 48373-2 |
| 7 | GEMS FROM | | | (J. McHugh - D. Fields) | |
| | "BLACKBIRDS OF 1928" | CVE 490068-5 | 17 | HARLEMANIA 2'53 | BVE 48374-1 |
| | includes : I Can't Give You Anything But Love/
Diga Diga Doo/I Must Have That Man/
Magnolia's Wedding Day/
I Can't Give You Anything But Love 4'29 | | | (J. McHugh - D. Fields) | |
| | (J. McHugh - D. Fields) | | 18 | MEDLEY FROM | |
| 8 | DOIN' THE VOOM VOOM 3'10 | E 28939-A | | "BLACK AND TAN FANTASY" FILM Unnumbered | |
| | (J. Miley - E. Ellington) | | | includes : Black And Tan Fantasy/
The Duke Steps Out/Black Beauty/
The Duke Steps Out/Black Beauty/
Cotton Club Stomp/Hot Feet/
Same Train/Black And Tan Fantasy 14'47 | |
| 9 | TIGER RAG (Part 1 - take A) 2'52 | E 28940-A | | (Ellington - Miley - Hodges - Carney - Mills) | |
| | (D.J. LaRocca) | | | | |
| 10 | TIGER RAG (Part 1 & 2 - tk B/tk A) 5'44 | E 28940-B | | | |
| | (D.J. LaRocca) | E 28941-A | | | |

- | | | | |
|----------|---|------------|---|
| (1) | Duke Ellington & His Cotton Club Orchestra, Nov. 1928 | (8 to 10) | The Jungle Band, Jan. 1929 |
| (2 to 4) | Duke Ellington & His Orchestra, Nov. 1928 | (11 to 15) | Duke Ellington & His Cotton Club Orchestra, Jan. 1929 |
| (5-6) | Warren Mills & His Blue Serenaders, Dec. 1928 | (16-17) | Duke Ellington & His Orchestra, Feb. 1929 |
| (7) | Warren Mills & His Blue Serenaders, Jan. 1929 | (18) | Duke Ellington & His Famous Orchestra, Feb. 1929 |

Photo : X (from left to right) behind : Joe Nanton, Harry White, Sonny Greer, Duke Ellington, Fred Guy, Wellman Braud ;
front : Freddie Jenkins, Cootie Williams, Arthur Whetsol, Harry Carney, Johnny Hodges, Barney Bigard.
Cover Design : Jean Buzelin

Details inside

Directly transferred from
original 78rpm or from
original metal parts.

151282

AD 065

AAD

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO



MD DOCUMENTS
ARCHIVES
MUSIQUES

AUVIDIS
DISTRIBUTION

© 1928/29 © EPM 1992
All trademarks and logos
are protected
Made in France



3