



*Cootie Williams ca 1945. Foto: Rolf Dahlgrens samlingar. Läs artikeln som börjar på sid. 3*

Duke Ellington Society of Sweden, DESS \_\_\_\_\_ ISSN 1400-8831

DESS, c/o Jan Falk  
Box 22062, 104 22 Stockholm  
Telefon 08-652 02 90, mobil 070-552 07 90

**Redaktionsgrupp:**  
Sven Eriksson, Thomas Erikson,  
Bo Hausman, Rolf Dahlgren

**Plusgiro** 11 63 75 - 7  
**Hemsida:** [www.ellington.se](http://www.ellington.se)

**DESS medlemsavgift**  
är per kalenderår: inom Norden 200 kr.

Membership outside Scandinavia  
annual fee USD 40.

Vid köp hos DESS använd vårt  
Plusgiro 11 63 75 - 7



# 1 2007

Ett år går så fort. 2006 är till ända och kan summeras. Planeringen fortsätter inför det stundande årsmötet 2007, som inleder Sami-kvällen den 19 februari. Ytterligare tre klubbkvällar på SAMI och totalt fyra Bulletiner ingår i planerna för årets verksamhet.

SAMI-mötet den 27 November inför 60 medlemmar och gäster inleddes med ett uppskattat kåseri om "Ellingtons 30-tal". Detta följdes av ett mycket uppskattat framträdande av Sweet Jazz Trio med Lasse Törnqvist på kornet, Mats Larsson gitarr och Hans Backenroth bas – se separat recension. De tyckte själva att det var så inspirerande att de kommer att ta upp flera Ellingtonkompositioner på repertoaren.

DESS har under året tagit form under den nya styrelsens ledning, som har arrangerat fem medlemsmöten på SAMI, där gästerna har bjudits på uppskattade föredrag, skivpresentationer och utmärkt levande musik. Förutom Sweet Jazz Trio har vi hört Hasse Kahn, Git Skiöld, Kustbandet och Strayboys. Det har som planerat blivit fyra Bulletiner som både till innehåll och utformning har uppskattats av medlemmarna. Ett par artiklar har även publicerats av två DES organisationer i USA. Vidare har flera medlemmar uttryckt sin uppskattning av artikeln "In Dukes Head" där Sonny Greer och Russel Procope gav nya inblickar i hur det var att arbeta med Duke.

Att vara medlem i DESS Styrelse är både en stimulerande och krävande arbetsuppgift – speciellt för dem som dessutom har ett normalt arbete på dagtid. Det har varit och är min strävan som ordförande att samtliga styrelsemedlemmar aktivt skall delta i styrelsearbetet

och ha sina arbetsuppgifter. Styrelsemötena förs under trevliga former med livliga och positiva diskussioner ofta med tillskott av adjungerade ledamöter eller speciellt inbjudna personer. Jag vill ta tillfället i akt att tacka mina styrelsekollegor Anders Asplund, Bengt Barkman, Rolf Dahlgren, Thomas Erikson, Sven Eriksson, Key Jiggerström och Leif Jönsson för ett utomordentligt arbete. Det är deras förtjänst att DESS-året har blivit så bra. Jag vill också tacka Alf Lavér, Lars Lagberg, Bo Scherman och alla artikelförfattare och föredragshållare för deras medverkan.

I förra DESS Bulletinen sökte Styrelsen sponsorer och glömde nämna att vi redan har en sponsor. De förtryckta kuverten har sponsrats av DESS-medlemmen Ove Lindgren i Torekov. Hjärtligt tack Ove! Men vi behöver fler sponsorer och därför vädjar vi till Er medlemmar att komma med förslag och idéer om hur vi skall få fler att sponsra verksamheten. Styrelsens strävan är att erbjuda levande musik till medlemsaftnarna på SAMI. Därigenom gynnar vi även unga svenska musiker och ger dem en chans att visa upp sig. Men kostnaderna överstiger inte sällan intäkterna, vilket gör att det kan vara svårt att få budgeten att gå ihop. Så vet Ni någon som kan tänka sig att stödja vår verksamhet, skriv några rader till oss och ge oss en vink.

Efter Årsmötet den 19 februari får vi lyssna på ett kåseri av DESS-veteranen Bo Haufman följt av "Jazzin' DUKES som kallar sitt program "Tribute to Duke Ellington". Ni är varmt välkomna.

Du som blev medlem sent förra året är också berättigad till 2006 års fyra Bulletiner. Har några nummer uteblivit behöver du bara skicka en påminnelse till vår adress. Vi vill också påminna alla om vikten att vid betalning alltid ange eget namn och adress (även e-postadress om sådan finns).

**Till DESS Jan Falk**

## Tillbakalutad kammarjazz

Sweet Jazz Trio har funnit ett utmärkt namn på sin musikaliska produkt men samtidigt satt rubrik på sin egen svaghet för om trion skall kritiseras för något så är det just inriktningen mot det något för söta, något för letargiska, något för smakfulla.

Under en timme med gruppen trillas det sockerpiller på löpande band – smakliga, mättande och med nästan perfekt rondör. Men de är å andra sidan rätt monotona i smaken och snåla på starka kryddor och riskfyllda upplevelser. Trions instrumentuppsättning är också ett slags tvångströja som begränsar rörelsefriheten. Med bara tre instrument på schemat blir det mycken solisttid för alla i trion i nummer efter nummer och med all reverens för en så utmärkt basist som Hans Backenroth eller en så varierad gitarrist som Mats Larsson och en så lyriskt välrustad kornettist som Lasse Törnqvist, så blir summan av kardemumman lite som ett öl utan beska: lättdrucket men utan den starka eftersmaken.

Med andra ord saknade jag närvaron av temperament och risktagning i trions tolkningar av Ellingtonmelodier på klubbafonen den 27 november 2006. Kanske lite brak och stön, aggressivitet, arghet om man så vill, ett öpp-

nare visir mot den inopportune Ellington som döljer sig bakom de välformulerade riffen och som hans solister ofta fick representera.

Detta om helhetsintrycket. Två nummer beredde mig en så odelad njutning att det principiella i det ovanstående helt sköts i bakgrunden. Det ena var "What am I here for" som Törnqvist genomförde med utsökt lyrisk balans. Det andra var den avslutande "Come Sunday", så innerlig som ett knäfall framför Mästarens skugga.

I de ögonblicken sköts det kritiska uppdraget i sank och ersattes av en djup gripethet som jazzmusik ger alltför sällan. Desto tacksammare är jag när det händer.

Den kritiska kommentaren måste dock formuleras för annars blir efterhandsgranskningen ointressant. Och med risk att bli mästrande måste jag säga till alla kåsörer eller föredragshållare, att jag ville att de pratade mer, diskuterade mer, teoretiserade mer och förklarade sammanhang bättre. Därmed riktar jag ingen speciell pil mot Bengt Näsman, som hade gjort en trevlig sammanställning av Ellingtonklassiker från 1933-1943. Uppmaningen gäller alla och envar, för skivorna kan jag spela själv därhemma och min egen uppfattning har jag ju, men det är alla andras kunskaper och idéer jag hungrar efter.

Tack för en trevlig kväll som alltså bl a födde dessa eftertankar!

**Bo Holmqvist**

# “When Cootie Left The Duke”

Ett studium av Cootie Williams karriär från det han lämnade Duke Ellingtons orkester 1940 tills han återinträdde 1962.

Av Bo Haufman

Del 1

Vad som sägs i det följande kan inte sägas utgöra någon forskning i ordets egentliga mening. Det är inte helt lätt för en jazzintresserad amatör att finna ut vad som händer i jazzens USA på 40- och 50-talet. Det är som att försöka observera New York i en kikare från Stockholm. Jag har tillskrivit amerikanska skivbolag för att få uppgifter men inget av dem har bevärdigat sig att svara. Jag har skrivit till kända jazzkritiker som ofta författat s.k. sleevenotes för att få deras synpunkter. Inget svar. Jag skrev t.o.m. till Cootie själv medan han ännu levde men inte han heller brydde sig om att svara. Den enda person som i någon mån bidrog var en tjänsteman på Smithsonian Institution i Washington men även den kontakten dog ut. Jag tror jag vet svaret på det visade ointresset: Jag kunde inte erbjuda någon ekonomisk ersättning! Så vad som sägs nedan är ett resultat av vad jag kunnat läsa mig till i olika publikationer och därav draga mer eller mindre intelligenta slutledningar. Ett tack skall emellertid riktas till Steven Lasker, Jan Bruér och Thomas Erikson som bidragit med vissa kommentarer och upplysningar.

## Cootie lämnar Ellington

Cootie lämnade Dukes orkester den 2 november 1940. Visserligen säger D. Russell Connor i sin bok om Goodman "The Record Of A Legend" att Cootie redan medverkade i Goodmans band cirka 10 dagar tidigare, men bevisningen är något ihålig. Troligen förväxlar han Cootie med Buck Clayton som medverkade i några försöksinspelningar den 28 oktober. Men det faktum att Cootie lämnade Duke slog jazzvärlden med häpnad. Cootie lämnade Duke på höjden av både sin och Dukes karriär. Händelsen var så remarkabel att orkesterledaren Raymond Scott spelade in en melodi om händelsen betitlad "When Cootie Left The Duke", vilken även får utgöra titeln på denna uppsats. Alla ställde sig frågan varför Cootie lämnade Duke. I en intervju säger Cootie att han alltid hade beundrat Benny Goodman, hans orkester och hans musik. Vidare uppskattade han mycket disciplinen i Goodmans orkester. Var det kallat till repetition kl. 16.45 så fanns alla på plats vid exakt denna tidpunkt. Den första synpunkten torde nog bara vara tillrättalagd för att tillfredsställa intervjuaren. Jag kan inte tänka mig att Cootie menade att Goodmans musik stod högre än Dukes. Den andra synpunkten kan jag emellertid acceptera. Disciplinen i Dukes band var ju



Cootie Williams and his orchestra. Från vänster Fletcher Smith, Norman Keenan, Sam "The Man" Taylor, Cootie Williams, Eddie Vinson, George "Butch" Ballard. Savoy Ballrom 1943. Foto : Jukebox Lil.

inte alltid den bästa och detta lär ha irriterat Cootie. Som en framtida egen orkesterledare förstod han ju hur viktigt det var med disciplinen i ett storband. Utöver detta hade ju Cootie och Goodman haft en viss kontakt med varandra tidigare. Cootie tillsammans med Johnny Hodges och Harry Carney deltog i Goodmans Carnegie Hall Concert 1938.

Det existerar en del skrönor om hur Cooties värvning till Goodman gick till. En säger att Jimmy Maxwell satt i Goodmans turnébuss och spelade *Concerto For Cootie* om och om igen. Till slut måste Benny fråga vem det var som spelade på skivan och fick då svaret, Cootie Williams, varpå Benny uppdrog åt Maxwell att värva Cootie. Men så gick det knappast till. Jimmy Maxwell lär dock ha varit en barndomsvän till Cootie och tillika stor beundrare av Cootie. Han lär någon gång under 1970-talet ha publicerat en artikel om Cootie betitlad "Concerto For Cootie" men trots intensiva efterforskningar har jag inte lyckats spåra denna artikel. Helen Oakley lär också ha publicerat en intervju med Cootie men inte heller den har jag lyckats få ta del av. Om någon av våra läsare skulle känna till dessa vore jag mycket tacksam för att få ta del av dem.

Under 30- och 40-talet var ett välskött storband med en bra manager en mycket lyckad affär. Cootie hade troligen redan så tidigt som 1938/39 börjat fundera på att bli sin egen orkesterledare och diskuterade säkert saken med Duke. Duke accepterade Cooties ambitioner och lär ha varit honom behjälplig med att förhandla fram sitt kontrakt med Goodman. Men hur skapades själva kontakten med Goodman? För att svara på den frågan måste vi först ägna en stund åt en herre vid namn John Hammond.

## John Hammond

John Hammond härstammade från en mycket rik släkt och var ekonomiskt oberoende i hela sitt liv och kunde helt ägna sig åt sitt stora intresse – jazz. Han var knuten till grammofonbolaget Columbia och arbetade för dem som någon slags A+R-man. Hammond har gjort stora insatser för dom svarta jazzmusikerna i USA och för det skall han ha en stor eloge. Men Hammond var också en person med ambitioner och han ville gärna kontrollera sin omgivning eller i varje fall ge den tydliga rekommendationer. Vi vet om hans betydelse för Count Basies karriär liksom Billie Holidays och många andra jazzartister. Med Benny Goodman hade Hammond en mycket tät relation. Goodman var för övrigt gift med Hammonds syster. Det är Hammond som låg bakom både Teddy Wilsons, Lionel Hamptons och Charlie Christians engagemang i Goodmans orkester. Det var emellertid en nagel i ögat på Hammond att han aldrig kunde få något grepp över Ellington. Irving Mills såg säkert till den saken men inte ens efter det att Duke sparkat ut Mills lyckades det Hammond att komma åt Ellington och den personliga relationen mellan Hammond och Ellington lär aldrig ha varit särskilt bra. Därför försökte Hammond lägga vissa krokben för Ellington genom att försöka locka hans största namn bort från orkestern. En av de orkestrar som Hammond starkt påverkade var Raymond Scotts och han försökte få över både Cootie, Johnny Hodges och Barney Bigard till denna orkester. Raymond Scotts orkester var mycket populär på 30/40-talet men i dag betraktar vi nog hans musik som något "corny". I en tidningsartikel med rubriken "*Hodges Refuses Scott Offer; He's Accused of Sabotage*" från September 1942 författad av Leonard Feather citeras ett utdrag ur ett brev från Hammond till Hodges: "*Your own attitude distresses me. From what I have heard you are using this situation to better your own financial standing, and I think that stinks. There are times, Johnny, when greed has no place in the world, and I think this is one of them. I am happy to say that CBS has been able to get an excellent musician in your place. If I were to be consulted now, I would frankly tell them that I am happy you were not hired. You are a great musician, and I am only sorry that you are not as great a person. Goodbye. John Hammond.*"

Rönnbär kan vara sura. Hammond misslyckades alltså den gången. Men med största säkerhet drog han i tåtarna vid Cooties övergång i november 1940.

### Övergång till Benny Goodman

När Cooties kontrakt med Goodman förhandlades så fick Cootie hjälp av Duke. Man förhandlade för övrigt inte med Benny personligen utan med hans bror Harry. I kontraktet lär det ha stipulerats att Cootie endast skulle framträda tillsammans med Goodman i litet orkesterformat precis som gällde för Teddy Wilson, Charlie Christian och Lionel Hampton. Men när man studerar diskografierna så finner man många inspelningar med storbandet där Cootie leder trumpetsektionen. Härom mera senare.

Till saken hör att Goodman led av ryggproblem och i juli 1940 genomgick han en diskbräckoperation som utföll lyckligt ("*Slipped Disc*"). Men konvalescensen tvingade honom till inaktivitet fram till oktober. Bandet behölls kvar och löner utbetalades men trots det beslöt sig ett antal medlemmar att ändå lämna Goodman. En

av dessa var Ziggy Elman som fick ett erbjudande från Tommy Dorsey. Detta kan ha varit en anledning till att Cootie blev erbjuden platsen hos Goodman.

I början av 40-talet existerade en tidning i USA med namnet "*Music and Rhythm*". I decembernumret 1940 finns en artikel författad av Cootie betitlad "*Why I Quit Duke Ellington After 11 Years*". Inledningsvis säger Cootie "*I guess the best way to express it is to say that I am happy to join Benny's band and sorry to leave Duke's. I will be getting 200 dollars a week from Benny, but I am a lot more interested in the opportunities I will have for resting my lip and for studying as well as for sticking closer to my individual style*". Det är en hel del synpunkter man kan ha på dessa påståenden och de får väl snarast ses som diplomatiska uttalanden. Något som han kanske hade lärt sig av Duke?

Men varför lämnade Cootie Duke Ellington över huvud taget? Ja, trots Cooties egna förklaringar så finns det nog bara ett riktigt svar: Pengar. Eftersom Cootie hade ambitionen att sätta upp ett eget storband så inser man att en dylik ambition kostar pengar, speciellt om man råkar vara färgad. Cootie behövde skrapa ihop ett startkapital och med den avsevärt förbättrade lön han fick hos Goodman så kunde han lägga undan en hel del. Så vitt jag kunnat utröna fick han ingen ekonomisk stötta från Duke Ellington men sannolikt fick han kredit hos sin framtida manager, Moe Gale. Cooties kontrakt med Goodman löpte över exakt ett år, och därefter började Cooties första trevande försök med sitt storband. Enligt vissa källor kontaktade Cootie Duke Ellington för att återgå till Ellingtons orkester men Duke kunde inte betala honom den lön han vant sig vid och uppmuntrade honom i stället att starta sitt eget band. Men innan vi går in på det kan det vara intressant att se hur Cooties plats i Ellingtons band fylldes.

### Cooties ersättare hos Ellington

Vi vet alla svaret på den frågan – Ray Nance. När man läser skivomslag och annan litteratur kan man lätt få intrycket att Cootie lämnade två veckors notis till Duke om att sluta och samma dag råkade Duke hamna på en nattklubb i Detroit där Ray Nance uppträdde och engagerade honom på stående fot. Ungefär så beskriver även Duke det själv i sin självbiografi *Music Is My Mistress*. Men så enkelt gick det nog inte till. Som vi vet så var Duke tidigt aviserad om Cooties tilltänkta avhopp. Ray Nances kapacitet som trumpetare, violinist, sångare och kanske även som dansare kände Duke väl till. Säkert genom Nances tidigare engagemang hos Earl Hines. Dessutom säger Duke i MIMM att han var bekant sedan lång tid tillbaka med familjen Nance och kände Ray Nance redan som barn. Den som har "*The New DESOR*" kan slå upp inspelningen den 11 april 1938. Där står följande nämnt som en NOTE – *Possibly Ray Nance instead of Cootie Williams*. Visserligen har denna misstanke senare förnekats av initierade diskografer, men kanske vågar man säga ingen rök utan eld. Så tydligt existerade en kontakt mellan Ray Nance och Duke långt före Cooties avhopp.

Ray Nance grundade ju sin storhet med sitt solo i "*Take The A Train*". Billy Strayhorn hade komponerat låten 1939 eller 1940 och tillsammans med Duke filade man länge på ett lämpligt arrangemang. Trumpetsolot var säkerligen tänkt för Cootie men när det var dags för

grammofoninspelning så hade ju Cootie lämnat och Ray Nance fick sin stora chans. Vid en Ellingtonkonferens på 90-talet diskuterades detta solo och konsensus var att solot var preparerat i förhand som fallet är med många kända solon i jazzhistorien. Men vem hade skapat solot? Var det Duke, Strayhorn, Ray Nance eller rent av Cootie? Vi lär aldrig få veta svaret på den frågan men man kan ju aldrig låta bli att fundera över konsekvenserna för Cootie om han fått spela solot. Det finns väl ingen jazzmusiker som spelar "A Train" utan att medvetet eller omedvetet ha detta solo i tankarna.

### Cootie hos Goodman

Cooties kontrakt med Goodman började löpa fr.o.m. den 6 november 1940 och redan dagen därefter finner vi Cootie i inspelningsstudion som medlem i Benny Goodmans sextett. Med i sextetten fanns bl.a. George Auld, Charlie Christian och en inlånad Count Basie. Flera kända nummer spelades in, *Wholly Cats* (6 takes), *Royal Garden Blues* (3 takes), *As Long As I Live* (2 takes), *Bennys Bugle* (7 takes).

Redan den 13 november hittar vi Cootie som medlem i Bennys stora orkester då man bl.a. spelar in *Henderson Stomp* och *Benny Rides Again*. Troligen fick Cootie en löneökning för att sitta med i storbandet.

Under det år Cootie spelade med Goodman finns massor av framträdanden bevarade på skiva eller band. Här skall endast nämnas de där Cootie har en mera framträdande roll.

Inför Cooties engagemang hos Goodman hade det uppdragits åt Eddie Sauter att skriva ett specialnummer för Cootie. Alstret döptes till *Superman* och spelades in den 18 december 1940. Det är ett arrangemang som till sitt uppbygg mycket påminner om *Concerto For Cootie* och Cootie får här demonstrera sin kapacitet som excellent trumpetare med growleffekter omväxlande med öppet spel.

Den 14 januari 1941 spelas ett storbandsnummer in, *Let The Door Knob Hitcha*, där Cootie också står för det vokala inslaget. Det kan dock inte gå till historien som ett av Cooties mera betydande verk.

Den 15 januari spelar sextetten bl.a. in *Breakfast Feud* och *Gone With What Draft*, som finns utgivna på ett otal LP.

13 mars 1941 sker något för den tiden ganska märkligt. Sextetten (i realiteten en septett men på skiva kallad BG and his sextett) bestående av Cootie, George Auld, Johnny Guarneri, Charlie Christian, Artie Bernstein, Dave Tough + Benny är samlade i inspelningsstudion. Benny är upptagen med något administrativt så grabbarna börja värma upp på egen hand. Charlie Christian börjar improvisera kring ett bluestema och teknikern låter inspelningslacket gå så allt finns bevarat. I bakgrunden hör vi Cootie värma upp och efter en stund ansluter han till Christian och tar ett chorus. Allt är helt improviserat och det har senare givits ut på skiva och fått titeln *Waiting For Benny*. Elakt sagt eller inte men det finns dom som påstår att detta är Cooties enda helt improviserade solo på skiva. Jag vill inte helt hålla med om detta. Vid detta tillfälle spelades även *Good Enough To Keep* in. Den fick senare titeln *Airmail Special* och användes ofta av Cootie i hans fortsatta karriär.

Den 27 mars 1941 är storbandet i inspelningsstudion. Goodman har köpt ett arrangemang av Jimmy Mundy

betitlat *Fiesta In Blue* med undertiteln *Cootie Growls*. Som man kan förstå så är det en feature för Cootie i stil med *Concerto For Cootie* och *Superman*. En intressant detalj är att Jimmy Mundy sålde samma arrangemang även till Count Basie som också lät spela in det med Buck Clayton som solist. Clayton gör ett fint jobb som growl trumpetare och det är väl värt en jämförelse. Basies inspelning gjordes den 24 september 1941.

Den 7 maj 1941 gör Cootie fyra inspelningar på märket Okeh i eget namn. Han omges av ett antal Goodmanmusiker – Lou McGarity, Les Robinson, Skippy Martin, Johnny Guarneri, Artie Bernstein samt en inlånad Jo Jones. Man spelar in *West End Blues*, *Ain't Misbehavin'*, *Blues In My Condition* och *G-Men*. *West End Blues* får ses som en hyllning till Louis Armstrong. Man skall ju komma ihåg att Cootie var starkt påverkad av Louis. Det finns tidiga Ellingtoninspelningar där han låter som en ren kopia av Louis.

Under året med Goodman framför Cootie många av nämnda nummer vid mängder av framträdanden av vilka många har bevarats och finns på skiva. Även ett nummer som *Concerto For Cootie* framfördes med Goodmans storband. Kontraktet med Goodman upphörde den 5 november 1941 men vi finner Cooties medverkan i Goodmans storband vid flera tillfällen under det följande halvåret.

Den 31 december 1941 medverkar Cootie i Metronome All Star Band tillsammans med ett flertal andra storheter. Det rör sig naturligtvis om jazzmusiker som placerat sig högt i tidningen Metronomes omröstning. Man spelar in *Royal Flush* och *Dear Old Southland*, båda i ett flertal tagningar.

Den 16 januari 1942 är det dags för en liknande kombination under namnet Metronome All Star Leaders att spela in *I Got Rhythm* i likaledes tre tagningar.

### Cootie som egen storbandsledare

Redan den 1 april 1942 gör Cootie sin första inspelning med eget storband. Det undandrar sig min bedömning om detta är ett permanent band eller endast ett första trevande försök i storbandsbranschen. För Okeh spelar man in *Sleepy Valley*, *Marcheta*, *When My Baby Left Me*, *Fly Right* (*Epistrophe*). Vi vet emellertid att Cooties band hade sin debut på Grand Terrace Ballroom i Chicago någon gång under 1942.

Nu dröjer det över ett år innan vi hittar en inspelning med Cootie. Hösten 1943 har tidningen Esquire haft sin jazzomröstning och på Commodore görs den 4 december 1943 en inspelning med Leonard Feather's Esquire All Stars. Tillsammans med Edmond Hall, Coleman Hawkins, Art Tatum, Al Casey, Oscar Pettiford och Sidney Catlett spelas följande in: *Esquire Bounce*, *Mop Mop*, *My Ideal*, *Esquire Blues*.

Cooties öde som musiker och orkesterledare under 1943 är något oklart. Det är uppenbart att han hade startat sitt storband men inget finns dokumenterat i form av inspelningar eftersom det beklagliga inspelningsstoppet hade trätt i kraft. I mina samlingar har jag hittat ett blad med hela Ellingtonorkesterns autografer. Där hittar jag bl.a. Cooties namnteckning tillsammans med namn som Chauncey Houghton, Harold Baker och en sångare vid namn Jimmie Britton som medverkade i Ellingtons band 6/11 –42 till 1/5 –43. Vi vet att dessa namn inte förekom

i bandet under Cooties tid med Duke men nu plötsligt finns dom på samma autografsblad. Jag har bedömt det som att autograferna är tecknade vid ett och samma tillfälle och detta får mig vidare att tro att Cootie inte hade fullt engagemang för sitt eget band utan tvingades ta korta engagemang med både Goodman och Ellington. Hur länge han satt med i Ellingtons band 1942/43 är upp till var och en av oss att gissa. Var det en dag, en vecka, en månad eller mer? Även Ellington var ju drabbad av inspelningsstoppet så vi har ju inte någon dokumentation från gramfonbolagen om Cooties eventuella medverkan. Autografsbladet avbildas härintill.

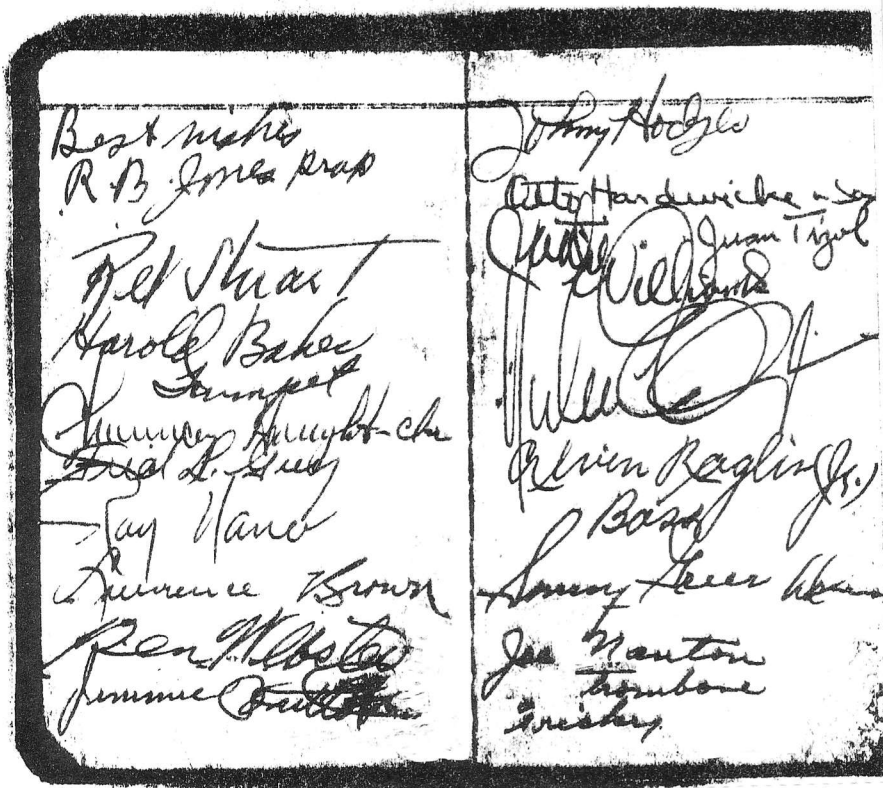
Men fr.o.m. 1944 kan vi definitivt anse Cootie som etablerad storbandsledare. Han skriver sitt första skivkontrakt med ett mindre bolag, HIT. Hans manager är Moe Gale, som skötte flera färgade storband vid denna tidpunkt. Han skulle senare liera sig med Joe Glaser. Gale hade uppenbarligen ett visst ägarintresse i Savoy Ballroom och kunde därigenom skaffa Cootie många och långa engagemang på nämnda dansställe.

Cootie hade knutit många intressanta namn till sitt band. I trumpetsektionen satt förutom Cootie, Ermit Perry, George Treadwell och Harold Johnson (för Ellingtonkännare senare känd som Harold Money Johnson). Trombonister var: Ed Burke, George Stevenson och Bob Horton. I saxsektionen återfanns Eddie Vinson, som Cootie hittade nere i Texas och lockade upp till sin orkester i New York och därmed gav Vinson en lyckad start på sin karriär, Charlie Holmes, Eddie Lockjaw Davis, Lee Pope och Eddie de Verteuil. För pianostolen hittade Cootie en då okänd förmåga vid namn Bud Powell. Basisten hette Norman Keenan och batterist var Sylvester Payne. Hans första kvinnliga vokalist var en då okänd Pearl Bailey.

Den 4 januari 1944 spelar man in ett antal nummer med en sextett ur bandet för HIT. Eddie Vinson är vokalist i *You Talk A Little Trash* och *Floogie Boo*. *I Don't Know* är ett instrumentalnummer medan Cootie står för det vokala inslaget i *Gotta Do Some War Work Baby*.

Den 6 januari är man åter i studion och samma sextett spelar in *My Old Flame*, *Sweet Lorraine*, *Echoes Of Harlem* och *Honeysuckle Rose*. Storbandet spelar in *Now I Know*, *Tess' Torch Song* med Pearl Bailey, *Cherry Red Blues* och *Things Ain't What They Used To Be* med Eddie Vinson som vokalist.

Under resten av 1944 deltog Cooties orkester ofta i The Jubilee Show varav många finns utgivna på skiva. Här skall speciellt nämnas ett framträdande från 4 juli med enbart Cootie och Bud Powell framförande *West End Blues*.



En märklig autografsamling. Cootie samsas med Ray Nance och Harold Baker. De övriga är: R. B. Jones property (bandboy), Rex Stewart (obs stavning), Chauncey Haughton (cl), Fred L. Guy, Lawrence Brown, Ben Webster, Jimmie Britton (vocalist), Johnny Hodges, Otto Hardwicke, Juan Tizol, Duke Ellington, Alvin Raglin (Jr) Bass, Sonny Greer, Joe Nanton trombone. Från Steven Laskers samlingar.

I mitten av 1944 var Cooties band så pass etablerat så att man fick spela in en kortfilm, en s.k. soundie för Columbia Pictures. Den hade titeln *Wild Fire*. Jag har aldrig sett filmen men musiken finns utgiven på LP – *Harlequin 2068*. Sam *"The Man"* Taylor har nu ersatt Eddie Davis.

Den 22 augusti 1944 gör man åter en inspelning för HIT. *Is You Is Or Is You Ain't*, *Somebody's Gotta Go*, *Round Midnight* och *Blue Garden Blues*.

Skall Cootie nå framgång med sitt storband? Läs den spännande fortsättningen i nästa nummer...

## Ellingtonkonferens 2008?

Efter den senaste konferensen i Stockholm 2004 har hittills inget land lyckats organisera en ny.

Nu har dock en grupp bildats i England för att studera möjligheten till en konferens i London 2008.

Man samlar f.n. in synpunkter och tips av alla slag.

Om du vill uppmuntra initiativtagarna eller förmedla erfarenhet så maila dom på adress [v.lawrance@which.net](mailto:v.lawrance@which.net).

Vi kommer att bevaka och rapportera om utvecklingen.



## Forskning kring Duke Ellington

Genom P2s program "Mitt i musiken" den 27 november 2006 blev vi tack vare Olle Lindholms bevakning informerade om att professor Johannes Landgren i Göteborg av Vetenskapsrådet blivit tilldelad en större penningssumma för forskning. Hans forskningsprojekt kommer bl.a. att kretsa kring Duke Ellington och vi har från Johannes fått hans egen beskrivning på hur Ellingtonde-len av projektet kommer att gestalta sig:

Genom en donation från Vetenskapsrådet öppnar den konstnärliga forskningen ett fönster till jazzens värld - närmare bestämt till Duke Ellingtons och hans bandmedlemmars personliga erfarenheter. Inom ramen för ett femdelat projekt vid den konstnärliga fakulteten, Göteborgs universitet, ryms ett forskningsprojekt kring Duke Ellingtons musik.

Duke Ellingtons producent och pressansvariga, Patricia Willard, gjorde under en tidsperiod av 25 år mängder av intervjuer med medlemmarna i Ellingtons orkester. Materialet har funnits i Patricias ägo i många år, men genom VR:s donation kan en plattform skapas för att sortera, transkribera, analysera och publicera ett helt unikt intervjumaterial. Genom projektet kan bandmedlemmarnas utsagor tillgängliggöras för alla intresserade.

Inom forskningsprojektet blir också Duke Ellingtons förhållningssätt till sina musiker och till sitt komponerande en utmärkt plattform för att problematisera och diskutera musikernas /interpretens /improvisatörens roll. Projektet i sin helhet rymmer en förstudie, 3 fallstudier (där Ellingtonstudien är den tredje) samt en övergripande diskussion och reflektion kring musikern som individ i ett kollektiv, kring interpretens konstnärliga val och kring musikerns roll (specifikt inom jazzen, men överfört till en mer generell diskussion om musikerskap och interpretation).

Som huvudansvarig för det övergripande projektet (som f.ö. har rubriken "Forskning genom interpretation") är det med stor glädje jag ser att det inom den konstnärliga forskningen ges rum för jazzen, för Duke och för allt det som en studie av denna värld också kan tillföra den övriga musikvärlden i en allmän diskussion om musikerskapet och musiken som helhet.

**Johannes Landgren**

*Vi önskar Johannes lycka till med projektet och ser fram emot att få ta del av resultatet.*

## Duke Ellington and his Orchestra

### Thrill Four Thousand in Tuskegee, Alabama

*Here's from the Tuskegee Institute's "The Campus Digest" of April 20, 1935:*

Duke Ellington, king of jazz and composer of many popular hits, displayed his artistic technique as a musician before a large crowd of waiting and eager spectators here Tuesday afternoon at 4:30. Mr. Ellington was scheduled to begin the program at 2:00, but there was a delay of almost two and one-half hours. The bringing of this noted artist

to the campus, through the aid of the Entertainment Course, attracted persons far and near.

At 2:00 o'clock, Logan Hall was almost packed with the 3,000 people that patiently waited until after the "Duke" and his syncopators had produced their harmonizing melodies. The crowd lost all the anxiety and restlessness when the curtain raised at 4:20 and Mr. Ellington took his seat at the piano. Soon the many waiting witnesses were thrilled by the latest and most popular hits of jazzdom - such melodies as the "Creole Love Call," "Sophisticated Lady," "Rocking in Rhythm," "Cocktails for Two," "Mood Indigo," "Stormy Weather," and "I'm Satisfied."

Fifteen popular numbers were given on the program and Miss Ivie Anderson, the great contralto singer, thrillingly sang five numbers: "Without Rhythm," "Stormy Weather," "It Don't Mean a Thing," "I'm Satisfied," and "In My Solitude."

Duke Ellington's delay was due to the misunderstanding that the engagement at Tuskegee Institute had been cancelled and he chose a different route to Montgomery. Due to the enduring persistence of Dr. G.L. Imes, the "Duke" was located. Dr. Imes then motored to Montgomery at 11:00 Tuesday and brought the artist back with him so the crowd of patiently waiting admirers would not be disappointed.

Mr. Ellington had only one more engagement in Alabama. After filling that appointment he was to leave quickly for North Carolina. Those who witnessed his program can never forget the thrill of seeing the persons in action that are famous for their radio broadcasting and for the excellent parts they have played in the movies.

**Research by Ken Steiner, July 2006**

### "Music is better enjoyed than analyzed"

Detta citat är hämtat från den eleganta intervju med Duke som Sven Lindahl lyckades få den tredje februari 1963 i Lund mellan kvällens två konserter. Du kan se denna intervju i två delar på Internet genom att gå in på adressen [www.svt.se](http://www.svt.se) och där på startsidans högra, övre hörn finna dialogrutan "Logga in". I sökrutan skriver du Duke Ellington och klickar på "Sök". Sökresultatet blir Duke Ellington del 1 och del 2. Enjoy!

**Key Jigerström**

### Why did Duke choose A Train for his theme?"

Simple. ASCAP composers were not getting their compositions played on the radio in 1941 (BMI's way of cornering the marketplace). Duke was ASCAP, but neither Mercer nor Strayhorn were members of either society. Duke began his performances with A Train in January of 1941 and it worked well for the band. The tune became a hit, so Duke stayed with it, thus becoming the only (?) composer in the history of the world whose theme song was written by someone else.

**David Berger 5jan2007**

## MOSAIC

Lagom till jul fick jag besök av jultomten i form av ett DHL-bud som levererade en beställning från Mosaic. Det rörde sig om deras utgåva på 7 CD betitlad **Duke Ellington: The Complete 1936-1940 Variety, Vocalion and Okeh Small Group Sessions**. Visserligen visste jag att jag hade praktiskt taget alla nummer på tidigare utgåvor spridda över diverse LP och CD men nu fick jag allt samlat med alla kända alternativtagningar varav några aldrig tidigare givits ut. I skrivande stund har jag nog spelat igenom dessa 7 CD fyra eller fem gånger och jag är lika fascinerad varje gång.

Ljudåtergivningen är självklart perfekt som alltid när det gäller Mosaic. Man har dessutom tagit med ett par icke Ellington nummer, nämligen de som gavs ut under namnet Gotham Stompers, och det gör inte samlingen sämre. Boxen innehåller en booklet om 28 sidor författad av Steven Lasker, som också gjort ljudöverföringarna. Denna booklet är späckad med intressant information kring inspelningarna. Inte bara diskografisk information utan även historisk information om utgivningsdetaljer, hur de olika sessions råkade komma till, vem som superviserade etc. etc.

Lasker har gjort ett fantastiskt researcharbete. Här skall bara nämnas den första sessionen med *Tough Truckin'* och *Indigo Echoes*. Det stora bandet hade tidigare under dagen gjort inspelningar och när de var avklarade skingrades bandet men några var kvar i studion och det bestämdes att göra en small group inspelning. De som fanns tillgängliga var Rex Stewart på cornet, Hodges med sopran, Carney på baryton, Ellington piano och två bassister, Wellman Braud och Billy Taylor. Alltså inga trummor. En tämligen säregen besättning men resultatet blev storartat.

Mosaic har tryckt upp denna utgåva i ett par tusen ex (varav jag fått nr 594). Den blev utsåld tämligen omgående och Mosaic är nu i färd med att producera en andra utgåva. Även om boxen är relativt dyr så är den ett måste för en sann Ellingtonsamlare, och det är vi väl alla.

**Han som fick besök av jultomten heter Bo Haufman**



*Hans Backenroth framträder på SAMI den 27 november 2006.*

*Foto: Jan Falk*

### **Mood Indigo in fifteen minutes**

Actually, I do believe Duke wrote "Mood Indigo" - exactly as he said he did - in fifteen minutes, while his mother was cooking dinner.

Here's the way I think it went - historical fiction:

For the past few days, Duke had heard Barney Bigard playing a dreamy 16-measure melody while warming up in the band room/studio. What's that? Duke asked. Bigard says: Oh, it's a tune, partly from my old teacher, that's been

sticking in my head. Come over here to the piano says Duke - and they work out the chord progression which is similar to many older songs - sort of a combination of elements from "Darktown Strutter's Ball" and "How Come You Do Me Like You Do, Do Do".

The tune sticks in Duke's head - everything sticks in his head because he is one of those rare individuals with total recall.

Irving Mills had a fondness for Duke's original small band from the Kentucky Club and arranges a recording date for six (sic) musicians. Typically, Duke starts writing the day before. Three tunes were finished and he writes the "the score for 'Mood Indigo'" in fifteen minutes. But what does this mean?

First of all, Duke never wrote out piano parts - why should he? Sonny Greer may not have been able to read music - but he was quick and sensitive to Duke's needs. Duke never ever wrote drum parts - much to Louis Bellson's concern. As far as bass parts, Duke only wrote them if the piece had an unusual form, chord progression or particularly demanded a specific bass line - "Mood Indigo" was not one of those kind of tunes. By the way, Fred Guy is the 7th musician on the session - the need for writing a guitar/banjo part is similar to that of the bass part.

Now let's look at what Duke actually scored: A new theme - mostly in whole, half and quarter notes - built on the chord progression he had worked out to Bigard's melody. Sixteen measures for three instruments. Measures 5 & 6 - as well as measures 13 & 14 are the same as measures 1 & 2. Measures 15 & 16 are the same as measures 3 & 4. As we know from observing the scores in the Smithsonian - the original "MI" is not among them - Duke had developed (or learned) an efficient system of abbreviating (copying) repeated measures. Thus, all he had to write was a total of ten measures music (less than a 12-bar blues theme) and simply indicating - with numbers or letters - whenever a previously written measure was to be repeated. Also, Duke probably wrote all three instrument parts on one line - a condensed score. Thus, the score of "MI" probably took no more than four lines out of the typical 10 or 12 lines on music manuscript paper.

So, fifteen minutes was all he probably needed to write the score - maybe he actually wrote it in 14 minutes. Copying the parts would take another 10-15 minutes - and perhaps Tizol did that right in the studio.

Once Duke placed the music on the musicians' stands, all he had to do was to explain the sequence - and tell Bigard where to insert his theme played as a solo (for which the clarinetist received co-composer credits) and the piece was done.

Now, maybe the recording didn't actually go all that well. We know it was the first tune played on that October 14, 1930 session - but it was never issued. Three days later - presumably after playing it in public - the musicians returned to the studio and recorded it successfully.

In Barney Bigard's book, "With Louis and the Duke", there is some elaboration and other perspectives on the story from Bigard's side. However, when it comes to memory, I'll side with the Duke.

**Andrew Homzy, Montréal.**  
Published in LYM april 2005

# Duke Ellingtons bakgrund och verksamhet

av Jan Bruér

## Del 1

Jazzmusikens historia är kort. När musikformen var ny under 1900-talets första år spådde många ett dagsländeartat liv för denna musik, på samma sätt som andra musiktyper haft en snabb blomning och snar död. Men jazzen levde vidare och är idag kanske mer utbredd än någonsin. Den har under åren utvecklats en mängd olika stilarter men alla dessa har vissa gemensamma särdrag.

Ett av dessa särdrag är bluesformen, som i korthet kan karakteriseras som en upprepad 12-takters period med följande harmoniska grundmönster: 4 takter tonika, 2 takter subdominant, 2 takter tonika, 2 takter dominant och 2 takter tonika. Detta är givetvis inte det enda harmoniska underlaget för jazzmusiken men en viktig del därav.

Ett annat särdrag är jazzmusikernas oortodoxa instrumentbehandling. Varje musiker skaffar sig ett eget personligt "sound", en egen klangfärg samt en egen instrumentbehandling, vilket gör det relativt lätt för

lyssnare att lära sig känna igen de olika betydande musikerna. (Jmf Folke Rabes artikel "Blåsinstrument, jazzmusik och europeisk musik" i tidskriften *Opus*.)

Andra väsentliga jazzmusikaliska drag är förstås det improvisatoriska momentet samt den alltid närvarande och mer eller mindre framhävda rytmiska pulsen.

Dessa och ytterligare några egenskaper har följt jazzmusiken genom dess ungefär sju decennier långa historia. Jazzens sociala utveckling är kanske lika intressant som dess musikaliska: från början ett slags folkmusik, som främst genom sina påtagliga och okomplicerade rytmiska egenskaper samt en enkel melodik och harmonik, började exploateras kommersiellt, i urvattnad form, i danslokaler över åtminstone hela den västerländska världen. På 40-talet blev jazzen vanlig i konsertlokaler, samtidigt som den blev alltmer komplex till sin utformning - den blev en "konstmusik". Man kan nu få höra seriös jazzmusik i praktiskt taget alla världens länder. Under 60-talet användes

### Jan Bruér, vår mesta jazzhistoriker!

Alla använder vi konsten i våra liv på olika sätt. En del av oss - de allra flesta - tar bara emot allt vad våra ögon och öron klarar av. Andra åter bjuder till och lämnar något litet tillbaka till den konstform, som man står närmast. Men mycket sällan torde det vara så att det ens uppstår balans mellan tagandet och givandet. På den här punkten är dock Jan Bruér unik. Hur mycket han än har fått ut av sitt musikintresse, hävdar jag enständigt, att han givit betydligt mer tillbaka till den jazzmusik, som sedan unga år varit hans allt uppslukande fritidsintresse och som sedermera blivit hans enda yrkesverksamhet - märk väl - utan att vara musiker, annat än till husbehov.

Jan Bruér föddes den 6 februari 1943 i Sundsvall och hade väl en ganska normal skolgång fram till sin studentexamen på handelsgymnasium år 1964. Så såg det i varje fall ut på ytan.

Redan under skoltiden spelade Jan jazz med likasinade, som för övrigt återsamlades och spelade härom året, när Gruppen för Svensk Jazzhistoria (GSJ) hade ett "Gräv där du står-seminarium" i just Sundsvall. Men det var som musikanmälare för en av Sundsvalls dagstidningar, som han under slutet av sommarlovets 1958 var med om Stan Getz (and His Swedish Jazz Men) inspelning med bl a Åke Persson och Jan Johansson. Två dagar, 25 och 26 augusti tog inspelningen, men förlängdes med ytterligare en dag i september - när Janne dessvärre var tvungen att med sorg i hjärtat sitta på skolbänken igen.

Att Jan Bruér efter värnplikten hamnade i Uppsala för att läsa Musikvetenskap och Estetik var väl närmast en självklarhet. Det tredje ämnet i fil kand-examen från 1970/71 blev sociologi för Jans del, som för så många andra studerande med en från början klar ämnesinriktning. Då uppfattades ämnet sociologi som minst störande men ändå med visst allmänt bildningsvärde. Trebetygsuppsatsen - som det då fortfarande hette - var just den essä om Duke Ellingtons programmatiska musik, som dessa ord utgör en inledning till.

Direkt efter sin examen kom Jan till Rikskonsertter. Först under åren 1971-73 som verkställande ledamot för Jazzkonsultgruppen och sedermera som skolkonsertproducent. I den vevan kom för övrigt *Jazz: Musik, Människor, Miljöer* (1970) av Jan Bruér och Lars Westin ut med sin första upplaga och den femte upplagan kom ut förra året.

Och som britten säger: "The Rest is History!" Även om fältarbetet till de tio volymerna av *Svensk Jazzhistoria* har delats mellan Jan Bruér och radioproducenten och GSJ-medlemmen Bengt Nyquist, är dock texterna (med engelska summaries) till samtliga volymer Jans eget verk. Och anledningen till detta är rak och enkel. En sammanställning av dessa texter har alldeles nyligen, före juledigheterna 2006, just därför kunnat accepteras som doktorsavhandling i musikvetenskap vid Stockholms Universitet.

Avhandlingsdagen är bestämd till första veckan i juni i år, 2007. Då ses vi ute i Frescati för en fin ride out!

Åke W. Edfeldt

jazzen (liksom andra typer av musik) ibland i agitatoriskt, politiskt syfte, ibland även i direkt religiösa sammanhang.

Den som upplevt hela denna utveckling är Duke Ellington. Förresten inte bara upplevt; han har också påverkat utvecklingen. Ellington har under hela jazzens historia varit en av de dominerande gestalterna. Han har varit lika betydande och aktuell alltsedan slutet av 20-talet fram till idag.

Edward Kennedy "Duke" Ellington föddes 1899. I början av 20-talet gjorde han sin skivdebut, bara några år efter att de första jazzskivorna kommit ut. Han har sedan dess spelat in ett tusental 78-varvsskivor och (efter "LP-revolutionen" omkring 1950) ca 70 LP-skivor, återutgivningarna ej medräknade. Han har skrivit omkring 2000 kompositioner av skilda slag, en stor del av dessa aldrig inspelade eller tryckta.

Ellingtons orkester är verksam nästan dagligen året om, år efter år. Orkestermedlemmarna kan inte räkna med någon längre ledighet så länge de tillhör denna märkliga organisation. En och annan spelfri dag under de världsomfattande turnéerna, det är rutinen för Ellingtons musiker. Trots detta har orkestern kunnat behålla flera av sina musiker i åtskilliga år. Särskilt saxofonsektionen har under långa tider varit oförändrad hos Ellington: "This sax section has worked together with the same personnel longer than any other in the history of jazz." Några av nyckelfigurerna med många år i orkestern är:

Harry Carney, barytonsax o. klarinett, började som 17-åring 1927 och är fortfarande kvar!

Johnny Hodges, altsax, 1928 – 1951, 1955 – 1970

Otto Hardwicke, altsax, 1922 - 1928, 1932 – 1946

Russell Procope, altsax o. klarinett, 1946 –

Barney Bigard, klarinett o. tenorsax, 1928 – 1942

Jimmy Hamilton, klarinett o. tenorsax, 1943 – 1968

Paul Gonsalves, tenorsax, 1950 –

Cootie Williams, trumpet, 1929 - 1940, 1962 –

Rex Stewart, kornett, 1934 – 1945

Ray Nance, trumpet, 1940 – 1965

Cat Anderson, trumpet, 1944 –

Joe Nanton, trombone, 1926 – 1946

Juan Tizol, ventiltrombone, 1929 - 1944, 1951 - 1953 och 1960 – 1961

Lawrence Brown, trombone, 1932 - 1950, 1960 – 1970

Fred Guy, banjo/gitarr, 1923 – 1949

Sonny Greer, trummor, 1922 – 1951

Det flitiga turnerandet medför att Ellington sällan komponerar i lugn och ro. Han skriver sin musik när som helst och var som helst: i ett flygplan, i en hotellmatsal, under en konsertpaus.

Ellingtons skaparkraft torde ha få motstycken, inte bara inom jazzmusiken. Hans ovanliga produktivitet har fött fram "evergreens" som Mood Indigo, Solitude, Sophisticated Lady, Satin Doll och många andra, mängder av jazzklassiker: Black And Tan Fantasy, Ko-Ko, Afro-Bossa osv, samt större konsertstycken, sviter o.dyl., inte sällan inspirerade av platser och miljöer i olika delar av världen. Sammanlagt har Ellington skrivit omkring 40 sviter och större kompositioner av varierande

karaktär. Flera av verken är skrivna i samarbete med Billy Strayhorn, den 1967 avlidne kompositören och arrangören, som 1939 knöts till orkestern. Detta samarbete är f.ö. något unikt i och med den nästan telepatiska förståelse som Ellington och Strayhorn tycks ha haft för varandra. Strayhorn är den ende (förutom Ellington) som lyckats lära sig skriva "Ellington-musik". Inte ens experter kan avgöra var en av dem börjat ett stycke och den andre tagit vid.

Under 60-talet blev det rätt vanligt att jazzmusiker sysslade med sviter och liknande längre, mer eller mindre genomarbetade kompositioner, men Ellington var länge ensam om detta. Redan 1931 spelade han in en för den tiden ovanligt lång jazzkomposition, den ca åtta minuter långa Creole Rhapsody. Att hans tonspråk var personligt redan då visar detta, som titeln utsäger, rapsodiska stycke med några olika melodifragment, varierade i olika tempi. Denna nästan collageartade kompositionsteknik har Ellington använt då och då under sin verksamhet.

*Gunther Schuller diskuterar Ellington som "rhapsodist" i sin bok Early Jazz, och anser att Ellington snarare är en classicist, dvs att han strängt håller sig inom ett givet symmetriskt formschema. Likväl har han ibland använt en rapsodisk teknik, exv. i sviten Harlem från 1950.*

Ellington var redan i början av sin musikerbana mer avancerad än de flesta av sina samtida inom jazzen, framför allt i harmoniskt hänseende.

Barney Bigard: "At first, just after I joined Duke, I used to think everything was wrong, because he wrote so weird. It took me some time to get used to hearing all these things, He would make the chords all the wrong way..."

Bildade musikkritiker påpekade att Ellington influerats av de impressionistiska kompositörerna. Den engelske tonsättaren och kritikern Constant Lambert framhöll Ellingtons begåvning på det harmoniska och det orkestreringstekniska området. I sin bok *Music Ho!* från 1934 skrev han: "I know of nothing in Ravel so dexterous in treatment as the varied solos in the middle of the ebullient Hot And Bothered (en Ellingtonskiva från 1928) and nothing in Stravinsky more dynamic than the final section. The combination of themes at this moment is one of the most ingenious pieces of writing in modern music".

Men vid den här tiden hade Ellington knappt hört något av Ravel, Stravinsky och andra europeiska tonsättare. Han var i stort sett autodidakt, och den eventuella kontakten med impressionistisk musik hade han i så fall fått indirekt vid några timmars informell musikteoretisk undervisning av populärmusikern och arrangören Will Vodery

*Ett annat namn som nämnts som lärare i sammanhanget är Will M. Cook. Richard O. Boyer uppger i sin artikelserie The Hot Bach (juli 1944) att Ellington fick några musiklektioner (i en taxi!) av denne på 20-talet högt ansedde violinist och dirigent. "He was a brief but strong influence... Some of the things he used to tell me I never got a chance to use until years later when I wrote the tone poem Black Brown and Beige.*

Ellington hade inte heller några ambitioner att jämföras med de stora europeiska komponisterna, och han

framhöll att det han spelade var "Negro Music" helt enkelt. Hans musik har alltid stått i ett nära förhållande till bluestraditionen. Så här uttrycker G.E. Lambert saken i sin bok *Duke Ellington*:

*"Sedan 1926 har Duke Ellington lett den främsta jazzensemblen i världen. Ellingtons orkester har skapat ett större antal mästerverk än någon annan grupp i jazzens historia. Detta är ett ganska allmänt accepterat faktum, men inte fullt lika klart inses, att Duke Ellington också är jazzens mest progressiva musiker. Andra så kallade "progressiva" musiker har alltför villigt offrat jazzens basiska blues-stil för att i stället göra bruk av den europeiska konsertmusikens form och harmoniska resurser. Ellington har alltid förblivit jazzidiometrogen, även i sina stora konsertverk. Hans musik talar alltid bluestraditionens språk och hans experiment i harmoni och form hålles inom denna ram."*

(Anm.: Jag håller i stort med Lambert, även om jag anser att den första meningen i citatet är något panegyrisk, liksom påpekandet att Ellington entydigt är jazzens mest progressiva musiker.)

Duke Ellington har varit framgångsrik som få jazzartister, accepterad och beundrad i de flesta läger. Detta betyder givetvis inte att han förskonats från problem och motgångar, både personliga och konstnärliga. Ett exempel: 1935 spelade han in ett verk i fyra avsnitt med namnet Reminiscing In Tempo. Det möttes av stark kritik och oförstående från många håll, och de två 78-varvsskivorna som upptog stycket blev snart bortglömda och svåra att få tag på. När Ellington en gång tillfrågades om sina favoritstycken ur sin egen produktion, nämnde han bl.a. Reminiscing In Tempo (se *Down Beat* 5 november 1952 sid 3). För något år sedan återutgavs inspelningen på LP. Verket visar sig innehålla en ganska svårtillgänglig musik, men är utan tvekan en genuin Ellingtonskapelse; ett inåtvänt, bittert stycke, skrivet efter frånfallet av hans mor. Musiken är periodiskt och rytmiskt oregelbunden (dvs med ideliga avvikelser från den i 30-talets jazz nästan obligatoriska 8-taktersperiodiken, samt med tempot rubaterat på flera ställen). Ackorden är jämförelsevis avancerade och klangerna ovanliga, detta från en tid när de stora jazzorkestrarna gick in för att spela enkel, glad och dansbar swingmusik. Managern Irving Mills lär också ha gjort allt för att undertrycka Ellingtons försök att skapa musik av det "seriösa" slaget, utanför den regelrätta swingmusikens domäner.

Seriös förresten. Ett tämligen meningslöst begrepp i fallet Ellington. Han själv tycks inte nämnvärt skilja sina populära melodier från sina konsertkompositioner - han skriver tydligen all sin musik med samma seriösa eller möjligen icke-seriösa inställning, låt vara att han ibland komponerar för vissa mer högtidliga ändamål, såsom de senare årens kyrkokonserter. I vilket fall som



helst var det säkerligen lyckligt för Ellington och för hans musik då det drygt tio år gamla beroendet av Irving Mills upphörde i slutet av 30-talet. Nu behövde han inte i lika stor utsträckning ägna sig åt kommersiell dansmusik. Åren i början av 40-talet blev också en oerhört produktiv period för Ellington och praktiskt taget alla hans skivor från denna tid tillhör kategorin jazzklassiker. Det räcker att peka på två väsensskilda mästerverk, inspelade samma månad, mars 1940: den bitonala bluesen Ko-Ko och trumpetkonserten Concerto For Cootie, grundligt analyserad av André Hodeir (*Jazzens musiker och idéer*).

Alltjämt betraktas Ellington som en av de mest betydande av dagens jazzmusiker. Hans anseende är idag större än någonsin, inte minst i USA. Det finns uppenbart många som instämmer med Gunther Schuller (seriös musiker, tonsättare, författare till den berömda boken *Early Jazz*) när han säger att Ellington är den störste kompositören av amerikansk musik. Även om Ellington mottagit vissa influenser från olika håll, är hans musik onekligen utpräglat amerikansk. Han har, som tidigare nämnts, själv ofta understrukit att han inte spelar jazz utan "Negro Music". Därmed vill han betona att han känner en stark samhörighet med den färgade befolkningen och vill kämpa för deras rättigheter (det kan påpekas, att han kommer från en välsituerad och mycket borgerlig negerfamilj med ett närmast viktoriantskt livsideal, alltså en jämförelsevis "vit" uppväxtmiljö). Han betonar därmed också att han inte uppskattar kategoristämplor. Sätter man beteckningen "jazz" på en visa sorts musik, visar det sig genast att det finns en mängd människor med förutfattade meningar om vad jazz är, och det hindrar dem att tillgodogöra sig musiken på ett riktigt sätt, menar Ellington.

"If jazz means anything at all, which is questionable," he (Ellington) has said, "it means the same thing it meant to musicians fifty years ago - freedom of expression. I used to have a definition, but I don't think I have one anymore, unless it is that it is a music with an African foundation which came out of an American environment."

Det finns enligt Ellington bara två sorters musik: bra musik och dålig musik, och det beror på lyssnaren hur bra eller dålig musiken är. Människor som sitter bredvid varandra i en buss kan ha liknande vanor, men en av dem kan anse att Charlie Parker är bra och att Beethoven är tråkig, medan en annan kan tycka tvärtom. Vem har rätt? Båda, tycks Ellington relativistiskt mena.

Även om Ellington inte helt uppskattar det, kommer han knappast ifrån att bli stämplad som jazzmusiker, jazzkompositör, jazzarrangör. G.E. Lambert skriver i sin bok:

*"Jazzens väsentligaste uttrycksmedel är dels solisten, som arbetar med en mindre grupp av likartat inställda musiker och dels orkestern, vars arrangemang lämnar frikostiga utrym-*

men för solovariationer. Även de allra bästa jazzarrangemang, sådana som Sy Olivers för Jimmie Luncefords orkester eller Neal Heftis för Count Basies orkester, har sällan något värde som kompositioner, och de fordrar en ypperlig ensemble för att få musikaliskt liv. Däremot har ofta de bästa prestationerna av jazzens stora solister en kompositionsmissig formfasthet som är vida överlägsen även ett utmärkt arrangemang, jämför Armstrongs solo i Potato Head Blues eller Parkers i Parker's Mood, med nästan vad som helst inom arrangerad jazz och skillnaden i musikalisk substans och struktur blir uppenbar.

Ellingtons prestationer skiljer sig från andra jazzmusiker inte bara i fråga om kvalitet, utan också genom att de uppnåtts utifrån helt andra utgångspunkter. Hans orkester har bland sina medlemmar ett stort antal förstklassiga solister, och den bakgrund, som ensemblen ger åt deras arbete, är vida överlägsen det som åstadkommes i andra jazzorkestrar, men det unika med Ellingtons verk är hans kompositioner, vilka är de enda jazzarrangemang, som i avseende på finesse och form kan betraktas som betydande konstnärliga arbeten i sig själva. Då det gäller Ellingtons musik, är det viktigt att tänka på skillnaden mellan komponerande i akademisk mening och det arbetssätt, som Duke använder. Den klassiske tonsättaren skriver för ett speciellt instrument eller en grupp av instrument och vet, att han på grund av den europeiska konsertmusikens standardiserade instrumentteknik kan påräkna i stort sett samma resultat, när vilken som helst av hundra olika symfoniorkestrar spelar hans verk. Naturligtvis kan dirigenternas tolkning av partituret och olika temperament hos musiker av olika nationaliteter leda till smärre variationer, men de är oändligt små jämförda med det synnerligen individuella sätt på vilket jazzmusiker trakterar sina instrument. Jazzmusikern är ofta själv en skapande artist och spelar sina stämmor inom ramen för sin personliga stil. Således är sannolikheten att kunna komponera jazz med lyckat resultat relativt liten, och att förutsätta en standardiserad instrumentbehandling skulle genast beröva jazzen många av dess värdefullaste egenskaper. Duke Ellingtons mångsidiga genialitet och hans unika kvalifikationer som orkesterledare har emellertid möjliggjort för honom att av sin orkester skapa ett perfekt medium för sina kompositioner, utan att därför på något sätt inskränka på de enskilda medlemmarnas individualitet."

Detta är ett intressant resonemang, och om man fortsätter tankegången, blir det uppenbart att Ellington inte skriver sina arrangemang för vissa speciella instrument, utan för vissa speciella musiker. Johnny Hodges hade en annan klang i sin altsaxofon än både Otto Hardwicke och hans efterträdare Russell Procope, och dessutom en annan spelstil. Hela saxofonsektionen fick därför en annan färg om Hodges spelade första stämman än om Hardwicke (eller Procope) gjorde det. Juan Tizol berättade, då jag intervjuade honom i Los Angeles 1970, att orkestern till skillnad från de flesta andra storband inte hade någon speciell första trumpetare. Alla hade olika spelstil och det berodde på styckets karaktär vilken som bäst passade att spela första stämman. Samma sak gällde trombonesektionen, som under åren 1932 - 1944 bestod av Tizol, Lawrence Brown och Joe Nanton, alla tre med totalt olika speltekniker och stilförankring, något som Ellington flitigt utnyttjade i sina arrangemang. Detta med musikernas skilda spelstilar har präglat Ellingtons orkester ända fram till idag.

Det innebär vidare att ett arrangemang låter annorlunda (och ibland skrivs om) när en musiker lämnar orkestern och ger plats åt en annan personlighet. Ellington måste känna sina musiker väl för att finna en stämföring som passar varje individ. "När man skriver musik måste man känna till hur den som skall spela den spelar poker" har han vid något tillfälle skämtsamt sagt, ett uttalande som också berättar om hur dödtdider och lång väntan under turnéer kan fördrivas.

På tal om turnéer: Man har ofta frågat Ellington varför han över 70 år gammal ännu håller på med dessa tröttande resor. En engelsk TV-reporter föreslog honom redan i slutet av 50-talet att minska ner tempot och i lugn och ro ägna sig mer åt komponerande, och kanske leda en orkester under ett par månader om året. Ett förslag som Ellington ställde sig helt oförstående inför. Han förklarade, att han älskar klangen i sin orkester, och att det är en speciell njutning att skriva ett stycke på morgonen och kunna höra det på kvällen. Han jämförde med de s.k. seriösa tonsättarna, som fick vara glada om de en eller annan gång under ett helt år fick höra sina verk framföras.

Det är med andra ord så, att Ellington får en stor del av sin inspiration genom sin orkester. Om orkestern skulle upplösas för en längre eller kortare tid, skulle han knappast vara motiverad att skriva något alls. Det är i det dagliga umgänget med sina musiker han får nya impulser, ny lust att skapa vidare. Det är väl också därför han vill ha orkestern verksam så mycket som möjligt, 52 veckor om året.

Det tycks också ligga en del i följande något paradoxala uttalande av Ben Webster, Ellingtons förre tenorsaxofonist: "Sometimes when you've traveled all day in the bus, and had no sleep, and are dead tired - that's when you get the best playing out of a band. It just happens. And sometimes the opposite." Liknande uttalanden har också gjorts av andra Ellington-musiker.

### Kompositören

Man skulle kunna säga att Duke Ellington har flera parallella verksamhetsfält. Han komponerar musik av flera skilda slag, t.ex. "evergreens" (på detta område är ett par av hans kollegor/konkurrenter Cole Porter och Irving Berlin), vidare jazzkompositioner (som kan jämföras med stycken av Jelly Roll Morton, Thelonious Monk, etc) samt större konsertverk (en genre han själv är upphovsman till, även om han från början möjligen tog intryck av Gershwins konsertmusik).

Fortsättningen med bl.a. intervjuer följer i nästa nummer...

### SKIVFYND JAZZ OCH BLUES

Box 8003, 104 20 Stockholm.

Besöksadress:

Scheelegatan 12 (T-station Rådhuset).

Tel/fax: 08-652 92 91.

e-mail: skivfynd@comhem.se

hemsida: www.skivfynd.com