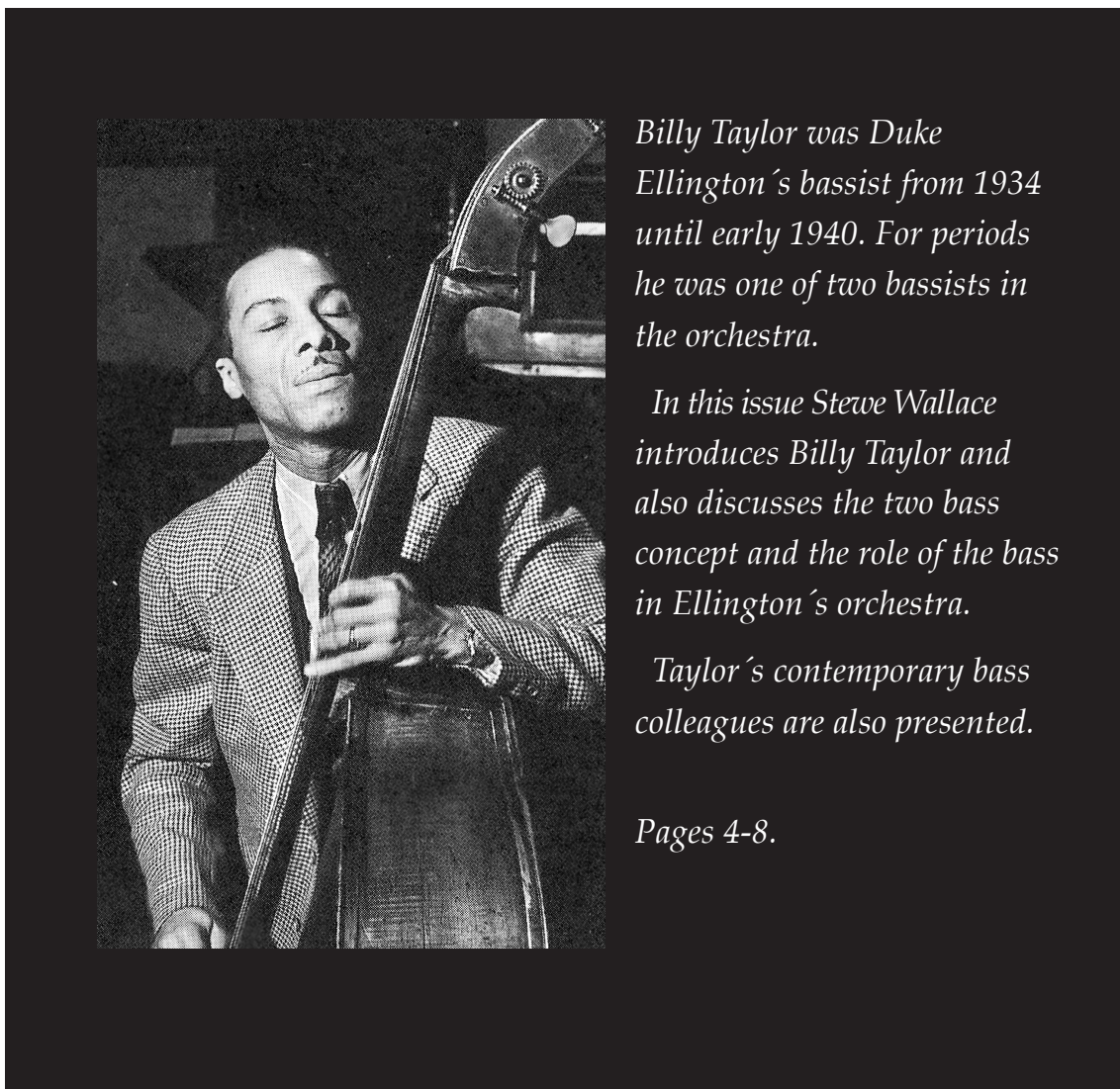




## *Billy Taylor*



*Billy Taylor was Duke Ellington's bassist from 1934 until early 1940. For periods he was one of two bassists in the orchestra.*

*In this issue Stewe Wallace introduces Billy Taylor and also discusses the two bass concept and the role of the bass in Ellington's orchestra.*

*Taylor's contemporary bass colleagues are also presented.*

*Pages 4-8.*

## När löven börjar gulna

I denna rubrik finns ett konstaterande om att tiden går. Tiden lider och vi med den, har någon tänkare sagt. Men vår förening lider inte. Vi är i högsta grad levande även om vi med vår verksamhet hyllar en person som föddes för 115 år sedan och gick ur tiden för 40 år sedan. Man kan därmed inte säga annat än att vi är en nostalgisk förening.

Men föremålet för vår beundran var minst av allt nostalgisk. Duke Ellington såg aldrig tillbaka. Han ville i intervjuer ogärna tala om sin tidigare karriär. Han ville helst tala om det han skulle komponera och spela nästa dag. Han såg alltid framåt. Han ville utveckla sig och sin musik. Han hade framtidsvyer om att komponera verk som snarare skulle jämföras med de erkända klassikerna än med den konventionella form av jazz som de flesta ville förknippa honom med.

Att få till en succé med en musical på Broadway var något han alltid strävade mot men tyvärr aldrig fick uppleva. Man frågar sig om ett nummer som "Harlem" i en framtid kommer att betraktas som ett klassiskt verk och spelas av filharmoniker världen över. Duke vägrade att bli placerad i ett fack och ville inte kalla sin musik för jazz.

Men av ekonomiska skäl var Duke Ellington tvingad att uppträda nostalgiskt. Vid sina konserter var han tvingad att spela gamla nummer eftersom publiken väntade sig att få höra dom. Men han passade alltid på att infoga några av sina nykomponerade nummer eller sviter i sina konserter.

Det är denna utveckling som gör Duke Ellington så intressant. De flesta andra stora orkesterledare som t.ex. Benny Goodman, Count Basie m.fl. fastnade i sina nischer och

kan därmed sägas ha uppträtt nostalgiskt. Så icke Duke. Han befann sig alltid på marsch framåt. Så hoppas även vi i DESS kunna göra på vårt ändå nostalgiska sätt. För oss är Duke levande och vi vill hålla honom levande. Det är syftet med vår förening.

I vår nostalgiska verksamhet ingår även våra ambitioner att med jämna mellanrum ge ut en CD med opublicerat Ellingtonmaterial. En sådan utgåva arbetar styrelsen med för närvarande och vi räknar med att kunna distribuera den gratis till våra medlemmar tillsammans med nästa Bulletin.

Slutligen vill jag göra våra läsare observanta på att denna Bulletin innehåller en kallelse på sista sidan till nästa medlemsmöte den 6 oktober. Av ekonomiska skäl väljer vi att fortsättningsvis informera om våra medlemsmöten på detta sätt. Således medföljer inte kallelsen på separat blad längre. Men en påminnelse kommer att skickas via e-post till de medlemmar som anmält sin e-postadress. Reservera den 6 oktober i era almanackor.

Jag ber er också notera att årets sista medlemsmöte som aviserats till den 1 december har flyttats till måndagen den 8 december. Även detta nya datum bör antecknas i almanackan.

Ni är alla välkomna!



Leif Jönsson,  
ordförande i DESS

# Duke Ellington as Pianist

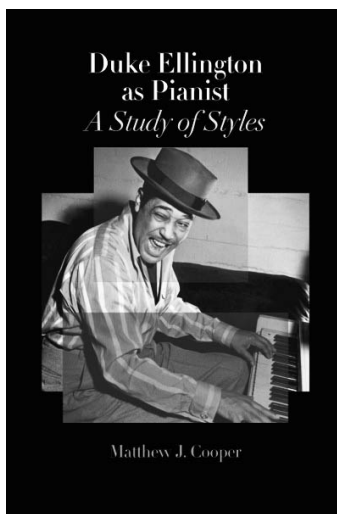
## A Study of Styles

Denna bok författad av Matthew J. Cooper har nyligen publicerats. Vi känner författaren från framträdanden vid de två senaste Ellingtonkonferenserna där vi kunnat konstatera Coopers kapacitet både som skicklig pianist och duktig och insiktsfull föredragshållare.

Man skall först som sist konstatera att för att tillgodogöra sig allt i denna bok bör man helst kunna spela piano och läsa noter och ha en kunskap om harmonik och liknande musikaliska finesser. Men en musikalisk amatör kan ändå ha ett utbyte av boken.

Inledningsvis beskrivs Ellingtons karriär från de första åren i Washington och resten av hans liv. Detta är inget nytt för oss.

Resten av boken behandlar Ellingtons utveckling som pianist. Från hans tidigaste år som stride pianist och hans påverkan av de tidiga giganterna James P. Johnson, Fats Waller och framför allt Willie "The Lion" Smith. På 1920-talet och tidiga 30-talet var det stride som gällde för en pianist men ju mer Ellington utvecklade sig som orkesterledare, kompositör och



arrangör kom hans stride-spel i bakgrunden.

Likaväl som Ellington utvecklade sin orkester och dess repertoar över åren, utvecklade han även sitt eget pianospel. Författaren går igenom alla Ellingtons inspelningar som solist och beskriver utvecklingen av hans genialitet. Han återkommer ofta till en av Ellingtons inspelningar, som han anser banbrytande, *The Clothed Woman*. Han analyserar också skivorna "Money Jungle" och "This One's For Blanton" för att nämna några i raden av inspelningar. Cooper är duktig på att observera hur tidiga idéer hos Ellington kan komma igen i senare inspelningar.

Ellington jämförs också med andra pianister och naturligtvis är Thelonious Monk föremål för en sådan jämförelse. Frågan ställs: vem påverkade vem?

En musikolog får mest ut av denna bok men även en amatör kan finna boken läsvärd.

Bo Haufman

Matthew J. Cooper: *Duke Ellington as Pianist*, Monographs and Bibliographies in American Music No. 24. The College Music Society

## HERB JEFFRIES IN MEMORIAM

Herb Jeffries, *The Bronze Buckaroo*, gick ur tiden den 25 maj i år. Den 24 september förra året celebrerade han sin 100-årsdag och blev då rikligen uppvaktad av sina fans. Han är den siste ur Blanton-Webster-bandet som nu lämnat oss. Mycket har skrivits i *Bulletinen* om Herb under årens lopp, senast i nr 4/2013.

Det finns varierande uppfattningar om Herbs kapacitet som sångare men undertecknad vill hålla honom som en av Ellingtons bättre. Han engagerades av Ellington i januari 1940 och vid bedömningen av Herbs kvalitet måste man hålla i minnet vad Ellington, publik och grammofonbolag väntade sig av en sångare vid den här tiden. Herb skulle inte vara Ellingtons motsvarighet till Jimmy Rushing, han skulle vara mera av en crooner i Bing Crosbys anda. Han skulle attrahera en köpstark publik som efterlyste just den typen av sångare. Typiskt för tiden var att populära sångare hade relativt ljusa röster men detta skulle komma att ändras med tiden. Herb skulle så småningom utvecklas till en barytonsångare.

Herb var en stor egocentriker och såg sig själv

som en stjärna. Man måste säkert vara egocentriker för att slå sig fram i den amerikanska underhållningsvärlden. Han var stolt över sin karriär som skådespelare i billiga filmer på 1930-talet för den färgade publiken och hans succé med *Flamingo* 1940 gjorde honom till ett stort namn i branschen. Så



stort att han kunde bryta upp från Ellington och söka sig en karriär under eget namn.

Herb brukade säga; *Most people come to this planet by stork. I came by flamingo!* Kanske var det en flamingo som tog Herb på hans sista resa.

Bo Haufman

Herb Jeffries  
på 100-årsdagen

# Billy Taylor

By Steve Wallace

*Most jazz fans are much more familiar with the pianist Dr. Billy Taylor, in fact most readers likely assumed the title here referred to him, but no. The bassist Billy Taylor played with many elite musicians and was quite well-known in his prime (1930-45), but it's entirely possible these days to spend a long time studying and listening to jazz pretty closely before becoming aware of him.*

Taylor became one of the best jazz bassists of the 1930s and '40s, working his way up through various good bands before landing with possibly the best of them all in 1934 – Duke Ellington. After holding down this plum post for about five years, it was Billy Taylor's fate to be minding his own business and playing very well, when along came a bass prodigy just barely out of his teens named Jimmie Blanton to replace him. Not only was Blanton a far better bassist, but he would instantly and forever revolutionize the instrument in jazz. Before expanding on this though, some background on Taylor's career because he's so little remembered; also a brief look at the evolution of the bass in Ellington's band prior to Blanton's arrival.

## *Life and Career*

Billy Taylor was born April 3, 1906, in Washington, D.C. He had an early interest in music, first taking up the tuba, then the string bass. Oddly enough, he received early instruction on the bass from a neighbour who was a policeman, and Taylor continued to play both instruments, a common double in that day. After moving to New York City in 1924, he began working with a succession of prominent leaders and bands including Elmer Snowden (1925), Charlie Johnson's Paradise Ten (1927-29, 1932-33), Ellington (briefly on tuba in 1928), McKinney's



Cotton Pickers (1929-31), Fats Waller (1934) and Fletcher Henderson (also in 1934, shortly before he disbanded). Taylor established himself as one of the very best tuba players in jazz with Johnson, McKinney and Henderson, but began specializing more in playing the bass by the early '30s, as did others.

Ellington hired Taylor in April of 1934 and for a time, he played alongside the incumbent bassist Wellman Braud (pronounced Bro) in a two-bass scheme (more on this later). Braud left in April of 1935, but Ellington evidently felt there was something to this two-bass business, because he hired Hayes Alvis to play

along with Taylor, an experiment which continued into 1938, when Hayes left and Taylor became the sole bassist. He left Ellington abruptly in January of 1940, but continued to work and record around New York with mostly small groups led by such notables as Coleman Hawkins (1940), Red Allen (1940-41), Joe Sullivan (1942), Raymond Scott (1942-43), Ben Webster (1943), Cootie Williams (1944), Barney Bigard (1944-45), Benny Morton (1945) and Cozy Cole (1945).

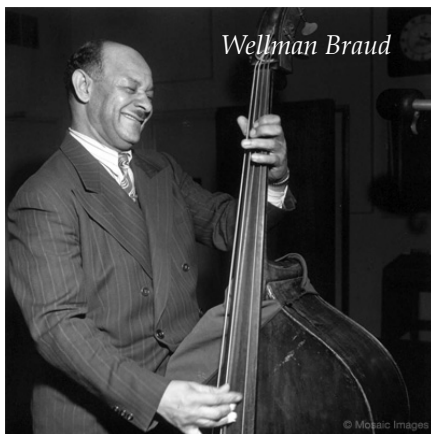
He led his own band for a Keynote Records session in 1944 and one for H.R.S. in 1947. That such fellow ex-Ellingtonians as Webster, Bigard and Williams hired Taylor is a strong indication of the esteem he was held in by them, even post-Blanton. Cootie Williams hired Taylor to play in his 1944 big band, and always stated that he preferred Taylor's playing to Blanton's, at least in terms of the bass providing accompaniment. And the fact that he worked with composer Raymond Scott's excellent, racially integrated CBS radio orchestra speaks well for Taylor's all-around musicianship and technical skills. Billy also did a lot of studio work as a staffer with NBC, unusual for a black musician during those times. He continued to freelance around New York until the early 1950s, when work became scarce and he moved back to Washington. He played there part-time



*The Ellington orchestra in an ABC studio 1936 with Billy Taylor in the foreground and Duke Ellington standing behind him..*

*Back row from left: Sonny Greer, Rex Stewart, Arthur Whetsol, Cootie Williams. Middle row: Fred Guy, Joe Nanton, Lawrence Brown, Juan Tizol. Saxes: Harry Carney, Otto Hardwick, Johnny Hodges, Barney Bigard.*

into the '70s and his son Billy Taylor, Jr. also became a fine bassist. Taylor retired to Fairfax, Virginia, where he died in September of 1986, at age 80.



## *Duke Ellington and the bass*

Ellington became one of the very first jazz bandleaders to use the string bass, when he hired the pioneering New Orleans Creole bassist Wellman Braud in 1927. Before this Ellington had used the tuba (Bass Edwards, Mack Shaw) like most everybody else. From 1927-33, Braud as a player and Ellington as a composer did much between them to expand the use of the bass, making sure it was prominently heard on recordings and using a broad-

variety of approaches on the instrument. These included two-beat and walking quarter-notes (plucked, slapped or bowed), counter-melodies and counter-rhythms, brief solos, pedal points, ostinatos, little fills and pickup figures. All of this moved the bass forward from a mere time-keeping role to a more interactive one and by the early 1930s, the bass had replaced the tuba in most jazz rhythm sections. This is something neither man has received enough credit for.

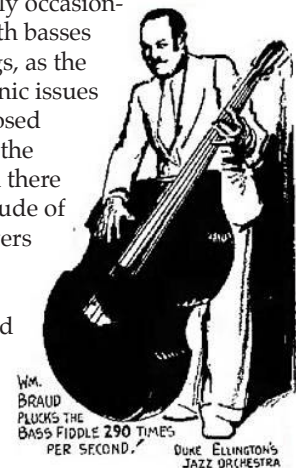
When Duke hired Billy Taylor in April of 1934, he may have wanted to modernize his rhythm section with a younger, more supple bassist. Though still powerful, there was a stiffness to Braud's playing and his slapping technique sounded dated. Duke was loathe to fire anybody though, his preferred method was to make the player in question musically uncomfortable enough that sooner or later they would leave of their own accord, so he had Taylor and Braud play together. Eventually, Braud took the hint and left in April of 1935.

Ellington had grown intrigued by the two-bass-concept though and promptly hired Hayes Alvis (also a tuba-doubler) to play along with Taylor. Duke wanted more bottom end in the band (despite Harry Carney's cavernous baritone saxophone) and to explore scoring for two basses. Although he was one of the most-

inventive orchestrators ever, Ellington didn't do anything that daring with the pair. Generally he wrote separate parts for each, having one play walking quarter-notes, while the other played foundation half-notes or broken figures. Occasionally, he'd have them play in fifths or would have one of them play tuba. This was maybe the most intriguing colouristic possibility, but Duke rarely used it. Mostly, he just liked the heavier sound and low-register reinforcement they provided in live performance.

There were problems with the two-bass scheme though, beyond the extra writing involved. It's likely the two had trouble playing in tune together and some said the effect was rhythmically lumpy.

Ellington only occasionally used both basses on recordings, as the pitch and sonic issues may have posed problems in the studio. Then there was the attitude of the two players involved; reportedly Alvis enjoyed the pairing but Taylor, less so.





*The two bass concept: Above Billy Taylor standing left, Hayes Alvis right. The band's personal as on previous page.*

*Below: bassists Alvis, left, and Taylor. Standing in the middle Fred Guy, sitting with one of his many drums Sonny Greer.*



### *Billy Taylor alone at last*

Perhaps because of these problems, Alvis left Ellington in mid-1938 and Billy Taylor at last had the bass reins to himself. By this point, Taylor was a seasoned and mature bassist, his playing marked by very secure and accurate time, true notes with good intonation and an overall suppleness and buoyancy. He was a quick sight reader, a very good musician attuned to what Duke wanted, indeed Ellington referred to him as "one of the best foundation and beat men in the business." The years 1938-39 were great ones for Ellington and his band, as Duke was entering one of his peaks as a composer, with such standout offerings as *Braggin' In Brass*, *Rumpus In Richmond*, *Boy Meets Horn*, *Diminuendo and Crescendo in Blue*, *Reminiscing in Tempo* and many more.

Having just Taylor playing bass helped to smooth out some of the rhythm section issues Duke's band had been troubled with. For much of the mid-30s, the band made the ears happier than the feet and this was a problem in the dance-crazed height of The Swing Era. The band was famous for its exotic palette of colours,

the originality of Duke's writing and the brilliant work of its soloists, but wasn't great for dancing; much of this can be attributed to drummer Sonny Greer. It's not that Greer wasn't a good drummer – he was – it's just that he conceived of himself not as a time-keeper so much as a percussionist, a showman, with his huge, gleaming set of drums (including tympani, bells, gongs and God knows what else) on a separate riser. His playing was splashy and colourful, but didn't have the kind of groove that drummers like Walter Johnson, Sid Catlett, Dave Tough or Jo Jones could lay down. These men and others could swing a band into submission single-handedly, while also colouring the music. Ellington was renowned for his extreme loyalty to his inner circle of early sidemen and Greer was his oldest friend, so he wasn't going anywhere despite his shortcomings. Increasingly, it fell on the band's bassist to provide a steady pulse and for the most part, Taylor was up to this task.

## Recordings

The Ellington band recorded a lot in this period and many sessions were also made around then with small groups under the leadership of Duke's star soloists; Taylor can be heard to good advantage on many of these. During Ellington's 1939 tour of Europe, Billy also took part in a quartet session which would be much-celebrated over the years, a meeting of three Ellingtonians and the great gypsy guitarist Django Reinhardt.

Reinhardt had recorded with American jazz stars visiting Paris – including the likes of Coleman Hawkins, Benny Carter, Bill Coleman, Dicky Wells and Eddie South – since 1935. On April 5th of 1939, a session was organized in Paris with cornetist Rex Stewart, clarinetist Barney Bigard, Taylor and Django, under the none too original name of Rex Stewart and His Footwarmers. Sonny Greer was to have played drums, but simply didn't turn up and for a time they toyed with the idea of having French jazz critic Hughes Panassie take his place, but happily this was scuppered. One can only shudder and imagine how stiff the drumming of such a narrow-minded critic as Panassie would have been, especially in such fast company. They went ahead without Greer, though Bigard plays drums briefly on one track. The absence of drums and piano gave the group more space and a lighter texture, making this session one of the earliest and best examples of what came to be known as "chamber jazz". This hot-yet-light music was a direct inspiration for the equally fine Muggsy

Spanier-Sidney Bechet Big Four sessions of 1940, with a similar instrumentation, but a more traditional repertoire. Both of these may have also been inspirational to similar chamber jazz units from much later on, such as the Ruby Braff-George Barnes Quartet.

The Paris quartet played five numbers – one standard (*I Know That You Know*) and four originals (including Taylor's *Finesse*) – but one wishes they'd played twenty. Simply put, everyone is in peak form and each track offers a succession of brilliant solos. The music is unique and charming, it's one of the great small-group swing sessions ever done. The intimate quiet of the group particularly suits Bigard, he's very eloquent and relaxed here and has rarely sounded better. The accidental absence of drums also highlights the interplay between Django and Taylor as a rhythm section; needless to say, Reinhardt is his usual arresting self as a soloist. Taylor isn't given any bass solos because he simply wasn't interested in them, but his playing here is elegant and light, his notes and lines supple and propulsive. He sounds quite modern, utterly at ease in such heady company and apart from the many fine records he made with Ellington and related groups, this session alone ensures Taylor a small bit of immortality.

## In walked Jimmie Blanton

In October of 1939, the Ellington band was playing a two-week engagement in St. Louis. After one of the gigs a number of the men, including Sonny Greer, went to an after-hours joint called the Rhumboogie Club, whose house band, the Blue Devils, would later include Miles Davis. The bassist was Jimmie Blanton – either 20 or just barely 21 by then – and his playing set everyone on their ears, jaws fell open. Duke had gone back to the hotel to sleep; Greer called and awoke him, insisting he come right over and hear this kid play. Duke did and knew immediately he had to have Blanton, hiring him on the spot.

It's hard to imagine the impact Blanton's playing must have had then on first hearing, although it still sounds special even today. He was light years ahead of any other jazz bassist, both musically and technically. His pizzicato technique and articulation were just phenomenal; his lines included eighth- and sixteenth-notes, triplets, double-stops and he was capable of playing intricate, piano-like interjections at fast tempos. His tone was massive and focused, his intonation cen-



tered. His notes were much longer than those of previous bassists, as he plucked the strings with the long, fleshy part of the finger parallel to the fingerboard (as close to the bridge as possible), instead of at a right angle to it. His left-hand technique amplified this, as he formed notes on the balls of his fingertips with his hand arched properly like classically-trained bassists did. This gave his notes more clarity and ring, as opposed to the deadening "clutch and grab" method used by many bassists back then. Blanton could also bow, though his arco work was less assured than Slam Stewart's and revealed some slight pitch problems, as bowing almost always does. He also had tremendous melodic imagination and a very advanced sense of harmony for that time. All of this combined to make Blanton both the first great bass soloist in jazz and a great rhythm section player – his beat was very alive and lifting – and it was this double-edged completeness that made his playing so incredible, so game-changing.

Ellington knew he had to have Blanton, but the problem remained; what to do with Billy Taylor? Duke didn't want to fire him, and indeed Taylor had done nothing to deserve this. He was both admired and popular in the band for a number of reasons, not the least of which was he was a terrific cook. Often on road trips, Billy would take up a collection, find a kitchen and whip up a soul-food feast for the guys to eat backstage or on Pullman cars. Duke went to his tried-

and-true method of doing nothing and having the two bassists play together, hoping that it would get to be too much for Taylor.

## Leaving the fold

It didn't take long. In the middle of a set during a January, 1940 engagement in Boston, Taylor suddenly put down his bass in disgust and leaned in to Duke at the piano, saying, "I'm not going to stand up here next to that young boy playing all that bass and be embarrassed." And with that, he packed up his bass and left for good.

This had to have been both humiliating and hurtful for Taylor; there was a cruelty to Ellington's passive-aggressive method and a direct dismissal would have been quicker and more humane. There was certainly some grumbling in the Ellington ranks about Taylor's treatment, though no resentment toward Blanton on anyone's part, including Taylor's. Aside from being a great bassist, Blanton was a sweet kid, "a living doll" in the words of pianist Jimmy Rowles. Taylor was in the lonely position of being the only member of the band not able to fully enjoy Blanton, everybody else immediately loved him. He "fit the band like a glove" as trombonist Lawrence Brown put it.

Other bassists in that period had to deal with the gauntlet thrown down by the challenges and implications of Blanton's futuristic playing, had to suddenly face their own relative obsolescence and inadequacies. Younger ones such as Oscar Pettiford and Ray Brown idolized Blanton, were inspired by him and could take up this challenge. Many of the older, established bassists must have felt

insecure or threatened by him. But only Billy Taylor had to look this so straight in the face, only he had to stand so close to the fire.

It might have broken a lesser man or bassist, but Taylor didn't lick his wounds on the shelf for long. His years with Ellington left him with a solid reputation and, as noted earlier, he was now available and snapped up by some of the best men in jazz. Though initially dispiriting, his departure from Ellington had a silver lining, as in many ways the 1940s were the best years of his career. He became something of a trailblazer in his own right with regard to racially integrated studio work. He also made many fine small-group jazz sessions, including six for the H.R.S. label. His first H.R.S. session, under Jack Teagarden's leadership in 1940, yielded music on a par with the 1939 Reinhardt sides, earning Taylor a further sliver of jazz immortality.

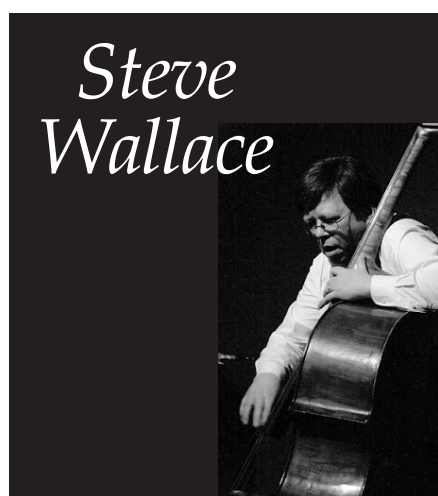
## Epilogue



Billy Taylor took his fate of being supplanted by Blanton like the good person and solid pro he was. He at least got to do what he loved – playing the bass – for a good time and with some great people. He was not deposed from just any organization, but from the most prestigious in the field – Duke Elling-

ton and His Famous Orchestra. Blanton would die prematurely from a disease at a young age. In late 1941, while playing with the Ellington band in Los Angeles, Blanton fell ill and was diagnosed with tuberculosis. He entered a hospital there and later was admitted to a local sanitarium where he remained until his death on June 30, 1942. He was just 23, it was an unspeakable loss; sometimes genius exacts a heavy toll. Incredibly, Charlie Christian – Blanton's parallel innovator on jazz guitar – succumbed to the same disease in March of 1942, at age 25. Jimmie Blanton's brutal schedule and musical intensity certainly hastened his decline; he often played himself ragged on stage, his shirt and jacket soaked through with sweat. As an inveterate late-night jammer he slept very little and this helped to bring on his condition; it was much the same with Christian. Blanton's career had barely begun, yet he achieved so much in such a short time and luckily, records have preserved his brilliant work forever, enabling his influence to be felt to this very day.

As for the early death of Blanton, nobody can really explain or understand such things. Sometimes great ones consume themselves, like Arthur Rimbaud or Charlie Parker. In other instances, geniuses such as Duke Ellington or Louis Armstrong walk among us for a good long while. And sometimes, giants are taken far too early, seemingly for no reason at all. If nothing else, maybe this demonstrates that whatever forces rule the universe – call them God, or what you will – they ensure that no one gets everything, and nobody gets anything for free. There are always dues to be paid, some heavier than others.



Steve Wallace is one of Canada's foremost jazz musicians and a world class

bass player. He was born in and still lives in Toronto. He has in fact had the opportunity to play at concerts arranged by our sister society in Toronto. Steve started his professional career in 1977. He has played with many "names" in jazz such as Zoot Sims, Clark Terry, Pepper Adams, Herb Ellis, Eddie "Lockjaw" Davis, Harry "Sweets" Edison, Scott Hamilton, Art Farmer, Oscar Peterson just to name a few in a long row. He has toured the world with such groups as "Woody Herman All-Stars", "Concord All-Stars" and Oscar Peterson trio. His name can be found on over 50 albums with various artists.

The reason for this short bio of Steve Wallace is not his capacity as a bassist but rather his capability as a good writer.

In 2009 he took up writing as a serious hobby and since 2012 he has a blog site called "Steve Wallace – jazz, baseball, life and other ephemera" which can be visited at [www.wallacebass.com](http://www.wallacebass.com). A visit is recommended.

Steve's big interest in life besides jazz is baseball. His blog includes many articles dealing with this sport which we are not so familiar with here. But the blog also contains very interesting articles on jazz personalities. Steve has been kind enough to let us make use of his articles as we find best and in this issue we are proud to present Steve's penetrating writing on a fairly obscure Ellington sideman we all know very little about, viz. Billy Taylor. We are grateful to Steve for his kind permission.

# Stompy Jones

Duke Ellington och hans orkester var engagerade av Cotton Club fr.o.m. 4 december 1927 t.o.m. 3 februari 1931. Ett engagemang som lade grunden för Dukes framtida storhet. Men på Cotton Club fanns många människor som på ett eller annat sätt kom att spela en roll i Ellingtons liv.

Harold Arlen, Jimmy McHugh och Dorothy Fields var anställda av Cotton Club för att komponera nummer för de många Cotton Club Reviews och Duke hade ett nära samarbete med dem och spelade in på skiva de flesta av deras kompositioner. Man skall inte heller glömma att nämna alla de vackra flickorna i klubbens chorus line. Flera av Ellingtons orkestermedlemmar inledde både kortare och livslånga förhållanden med dem.

Men där fanns även ett par personer som kom att följa Duke även efter det att engagemanget på Cotton Club upphörde. Där fanns en elektriker och ljussättar vid namn Charles "Jack" Boyd. Han blev anställd av Duke som orkesterns road manager och den som hade hand om ekonomin. Duke hade ett hundra procentigt förtroende för honom, något som han inte hade i samma grad för senare road managers. Det har beskrivits att Jack Boyd, förutom jobbet som road manager, även tog som sin uppgift att se till att Duke fick sin behövliga sömn vid rätt tillfällen. Han hade dålig erfarenhet av att försöka få liv i en sovande Duke som hade en sömn som närmast kunde liknas vid medvetlöshet. Jack Boyd arbetade för Duke fram till 1944.

Ellington har inte nämnt Jack Boyd i sin självbiografi *Music Is My Mistress*. Det har han däremot gjort i större omfattning beträffande en annan person som han träffade på Cotton Club, nämligen Richard Bowden Jones. Denne unge man var anställd på Cotton Club som s.k. "bus boy" med vilket förstås att han fungerade som diskplockare. Men så fort han hade någon tid över sökte han kontakt med Duke och medlemmarna i bandet. Han visade sig hjälpsam på alla sätt och blev mycket omtyckt av alla. När det var dags för Ellington att lämna Cotton



"Jonesy" th, Billy Strayhorn och Jerome Rhea (Dukes sekreterare) diskuterar val av slips.

Club blev Jones anställd som "band boy" och Ellingtons personliga betjänt. Jobbet torde ha varit krävande. Under Ellingtons och orkesterns fortsatta turnerande hade han ansvaret för att alla instrument, notställ, skivmappar, kläder m.m. fanns tillgängliga vid varje framträdande. Efter avslutad konsert hade han ansvaret för att allting packades och lastades in i bussen eller järnvägsvagnen och att allt igen plockades fram vid nästa spelställe. Därutöver hade han att tillse att alla uniformer var rena och pressade och framför allt att Duke hade allt han behövde i sin loge och på sitt hotellrum. Bara att packa upp och ner Sonny Greers stora trumuppsättning och hålla den skinande ren var tidskrävande. Koffertar i mängd skulle han hantera. Enbart Duke hade flera koffertar med kostymer och en särskild med enbart skor. Han blev duktig på att gissa vilken skjorta och kostym Duke önskade vid ett givet tillfälle. Han ville helst bli kallad Bowden men gick alltid under namnet Jonesy.



Richard Bowden Jones har blivit odödliggjord i en komposition som Duke döpte till *Stompy Jones*. Den spelades in första gången för Victor den 9 januari

1934. Duke har baserat kompositionen på harmonierna i *Panama*, en melodi komponerad av William H. Tyers. Det är ett underbart svängigt och rytmiskt framförande med solon av Lawrence Brown, Barney Bigard, Cootie Williams och Harry Carney. Även Duke själv har ett kortare rytmiskt inpass. Man kan inte annat än tolka hela kompositionen och dess framförande som en trolig beskrivning av Richard Bowden Jones karaktär. Numret ingick i orkesterns repertoar framdeles och enligt New DESOR finns inspelningar bevarade från totalt 44 tillfällen.

I Mercer Ellingtons biografi över sin far *Duke Ellington In Person* beskriver han en roande situation kring Jonesy och Duke. Jonesy var betrodd med en handkassa för smärre utlägg för orkesterns räkning och ibland ville Duke kontrollera vad som inhandlats. Mercer skriver:

*Pop was very fond of Jonesy, but it was a few years after this that he caught him on what was known as "Jonesy's swindle sheet." Jonesy would be given \$ 100 or \$ 200 for incidental band expenses, and periodically, he would be asked to account for his payments. Pop would look down the list with a very serious expression on his face, and on this occasion one recurring item caught his eye.*

*"What's this 'J.B.'?" he asked. "Whiskey?"*

*"No," Jonesy said sheepishly.*

*"Well, what is it?"*

*"Jones's booty."*

*Pop managed to keep a straight face, although it was the kind of thing that amused him very much. Several months went by and several blameless swindle sheets were accepted, but then another pair of repeated initials showed up.*

*"J.P., J.P., J.P., J.P. ..." Pop muttered. "What's that stand for?"*

*"Jones's pussy," Jonesy said, looking anywhere but at the Old Man.*

*"You mean I have to buy that for you, too? You better take it easy!"*

Säkerligen blev Jonesy förlåten och Duke accepterade kostnaderna får man anta.

1958 introducerade Duke ett nummer som han kallade *Jones*. Det var ursprungligen ett instrumentalnummer som lanserade flera av hans solister, speciellt Paul Gonsalves, men så småningom utvecklades numret till att utgöra en bakgrund för det som Duke kallade sin "finger snapping bit" och som ofta avslutade hans konserter. Vem Jones syftar på i detta fall är okänt för undertecknad. Det fanns många i Jones i Dukes omgivning under årens lopp.

Bo Hauffman



*Spelade  
Duke Ellington  
några andra  
instrument*

*- än piano och  
sin orkester?*





# Jump for Joy

Av Ulf Linde

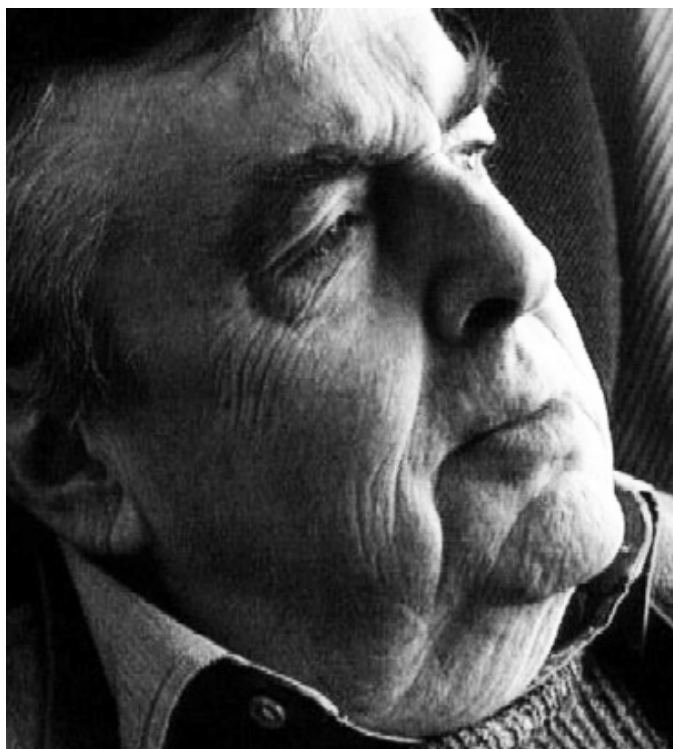


I det goda året 1940 hände fruktansvärda saker, som egentligen förbjuder mig att beteckna det som gott, men mitt i detta helvete skapas ett verk som aldrig kommer att helt glömmas. En relativt tunn trave Victorskivor med "Duke Ellington and his Famous Orchestra" satte en stor sepiafärgad plump i alla gamla musikfarbrödernas litterära försök att bortförklara jazzen. Näja, dom kanske aldrig märkte det, deras blindhet fick dem att fortsätta som om ingenting hänt. Förspild arbetskraft – för något hade hänt.

Duke hade givit jazzen värden som den inte tidigare ägt. Som en bomb dyker "Koko" ner och förrycker den bild av jazz tidigare intryck givit. Redan Carneys första djupa inledningstoner visar att nu går det inte att tycka som förut, det går bara inte. Jazzen har med några futtiga åttiondelar ur en barytonsax plötsligt blivit konst - Ellingtons konst. Man kan märka alltsammans i "Conga Brava", "Sepia Panorama", "Jack the Bear" men kanske klarast i "Jump for Joy".

"Jump for Joy" – vilken titel! I de tre orden finns kärnan i hela musikformen. "Joy", glädje – vilket vackert ord! Här klarnar hela jazzen, friskt, klart och vackert. Här klarnar allt prat om negerns religiösa klangbotten och blir varm bultande sanning. I Ellingtons egen text, som Herb Jeffris sjunger så man känner den genom märm och ben, lyser en tillförsikt och enkelhet som verkar som en helt ny världsåskådning. Ett underligt budskap i det kaos som rådde 1940, man skulle knappast tro på det, bli övertygad av det, om det inte framfördes med en sådan enastående kraft, drive i ordets vidaste bemärkelse.

Man måste också se den i dess sammanhang. "Jump for Joy" var final i en "musical show" av Ellington, där melodin tydligt tjänade som dödstema. På ett



*Ulf Linde (1929-2013) var ledamot av Akademien för de fria konsterna och Svenska Akademien. Under 1950- och 60-talen var han omstridd och inflytelserik konstkritiker i Dagens Nyheter.*

*Från 1968 var han professor vid Konsthögskolan i den moderna konstens teori och därefter 1977-97 intendent för Thielska galleriet.*

*Men han började med jazzen, som musiker och skribent.*

annat. Förkunnelse riktar sig till tanken, till ens förmåga att fatta ord och sammanhang, och det räcker inte när det gäller Ellingtons musik, den kan inte sammanfattas i ord och tankar. Den måste som all

god musik fattas med känslorna. Och med alla känslorna; rytmkänsla, skönhetskänsla, sympatikänsla och tusentals andra skiftande rika känslor. Ellingtons verk är musik – stor härlig musik – och det kan bara förstås så.

*(Ursprungligen augusti 1951 i Orkester-Journalen, inklusive vinjetten av Ulf Linde)*



*Ellington och dansösen Louise Franklin 1941 på reklamfoto för musikalen Jump for Joy.*

ställe lyder texten: "When you step up to heaven and you meet ol'saint Pete, tell the boy to jump for joy!" En sådan uppfattning av gudomen är egentligen den synes av grekiskt, enkelt gudsideal (Zeus' alla fruntimmershistorier) och varm innerlig kristendom, som västerlandet sökt i tvåtusen år. Att vi inte kan fatta vidden av vad Ellington här gjort kan mycket väl bero på, att vi är märkvärdigare än vi är. Storheten med Ellington är, att han kan sammanfatta den djupa ursprungliga kraften, den osvikligt konstnärliga finesen och den enkla innerliga värmen. Att fatta allt det är svårt och fordrar mycket av den som hör Ellington, åtminstone har det varit svårt för mig, men det lilla jag nu skönjer ger mig gång på gång sällsynt vackra upplevelser.

Ellington är en gigant inom jazzen. Och ett geni överhuvud inom nittonhundralets kulturliv. Det är varje modern människas förbaskade plikt att lyssna till vad han har att säga.

Så var det en sak till. En mycket viktig sak. Den här lilla episteln är totalt förfelad, om någon ur den kan få Ellington till att vara predikant av något slag. Risken med att skriva om så stora företeelser som Ellington är att de lätt får drag av profeter, men det är farligt. Musik är inte förkunnelse. Musik är musik och inget

# Musikern Ulf Linde och boken



*Ulf Linde tillhörde den svenska jazzeliten som vibrafonist åren kring 1950. På bilden spelar han i filmen Kvinnan som försvann, 1949, manus Pär Rådström och Thore Jederby. Flera andra musiker fanns också i rollistan. Här ses Charlie Norman och Sven Bollhem.*



Artikeln *Jump for Joy* återfinns i den lilla boken *JAZZ* med Ulf Lindes artiklar och publiceras här genom vänligt tillmötesgående från förlaget, Hjalmarsson & Högborg. Tack för det!

Boken är sammanställd av Lars Nygren som också skrivit ett intressant efterord om Ulf Linde och jazzen. Linde medverkade i det ti-

diga 1950-talet med kåserier i *OrkesterJournalen*, ofta kamplystna och kontroversiella. Samtliga återfinns i boken, liksom ett par lite längre artiklar från *Morgon Tidningen*.

Det är en bok som platsar i alla svenska jazzvänners bibliotek, ett dokument från en tid när bl a en modern "cool" jazz ställdes mot den mer blodfulla som Linde talade för (Armstrong, Basie och Gillespie beskrivs och hyllas t ex återkommande i hans texter). Boken finns fortfarande att införskaffa.



*Herb Jeffries och Jimmie Blanton i Ellingtons orkester 1941.*

## Två tagningar

Inspelelsen av *Jump for Joy* med Herb Jeffries, som Linde syftar på, gjordes den 2 juli 1941 och gavs då ut som 78-varvare på amerikanska Victor och olika europeiska HMV-etiketter. Men det gjordes vid tillfället också en andra tagning av numret med Ivie Anderson som vokalist. Den kom emellertid ut på marknaden först när RCA började med återutgivningar i LP-format i början av 1970-talet. Då valde man "take 2" i stället för "take 1". I senare mera fullständiga utgåvor med Ellingtons produktion har man nogsamt tagit med båda tagningarna. *Redaktionen*



*Ivie Anderson sjöng på andratagningen*



*Ellingtons brass vid tiden for besöken i Oslo och Stockholm 1939: Fr v Joe Nanton, Juan Tizol, Lawrence Brown, Rex Stewart, Wallace Jones och Cootie Williams.*

## OSLO JAM

Under Duke Ellingtons omfattande turné i Skandinavien 1939 besökte också Oslo. Den norske journalisten Esben Aamot skrev 1975 en artikkel som ingick i boken "Jazz i Norge" (Gyldendal Norsk Forlag 1975). Artikkeln behandlar en ung mans opplevelser av besökande jazzpersonligheter i Oslo och här citeras hans minne av Ellingtons besök.

19. april 1939 var dagen da Duke Ellington kom till Oslo. Aulaen var nå stengt for jazz-konsserter. En såkalt trommeslager fra England (Joe Daniels) med sine "hot" Shots hadde nemlig fått opptre i Aulaen, og takket for det med a kakke gipsbystene i hodet. Det eneste lokalet i Oslo-området som da var stort nok til Dukes to konsserter i april 1939 var "Colosseum", som den gangen ga plass til over 2000 mennesker. Oslo Kinematografer var ikke innstilt på å ofre to forestillinger eller åpne lokalene for jazz-hordene, men jeg må her og nå få tillate meg å si at det lyktes å få overtalt direktøren.

"Colosseum" var langt fra noen ideell konsertsal. Tvert om. Den var konstru-

ert som kino, og "død" som konsertsal. Det gjorde ingen ting. Fra det øyeblikket orkestret begynte med "East St. Louis Toodle-oo", for forhenget var gått till

**Colosseum**  
Imorgen (Onsdag) kl. 7.15 og 9.15

**Duke Ellington**

**Jazzens Konge**  
AND HIS FAMOUS ORCHESTRA

Vocalist  
**IVIE ANDERSON**

Flygel: Steingway & Son fra Grøndahl  
Ennu billett kr. 5, 6, 8 Norsk Musikf.

**KONSERTBYRÅET**

side, var publikum i ekstase. På de første benkene satt "Oslo Swing Club"'s smoking-kledde (!) entusiaster og fikk sitt livs opplevelse.

Og beboerne rundt St. Hans-haugen fikk også litt av en opplevelse, den natten. Etter siste konsert dro nemlig en ikke uvesentlig del av orkestret (riktig nok minus Duke) hjem till Geitmyrsveien 5. Mine foreldre var i USA, "Duke's Men" var i Oslo.

Det ble spilt en del den kvelden. Rex Stewart ble presset opp i et hjørne, omringet av to norske gitaramatører, dyttet mitt horn i hendene, og så begynte Rex å spille "Honeysuckle Rose". (Etter

noen få takter anmodet han svært høflig meg om å hente kornetten han vanligvis brukte.)

Tricky Sam var der, like forsagt og stillferdig som hans spill var aggressivt, Sonny Greer var der og ville ha oss med til Paris, Johnny Hodges var der, Cootie var der, og forsøkte seg litt på piano og (whis jeg ikke husker feil) på gitar.

Bortimot 3 om natten var det blitt temmelig fullt. Anslagsvis 50-60 mennesker sto der og danset der, spilte plater og piano og skravlet. Til sist fant vertskapet på at "alle skulle gå", for så å komme tilbake i et mer sivilisert antall. Jeg begriper ikke nå at voksne, velbetalte musikere orket å være med på slikt tøys, men iallfall forsvant alle ut, og lusket omkring mellom St. Hanshaugens busker i noen minutter. Det kom nok flere tilbake enn de gikk.

Dagen etter ble Rex med hjem for å høre noen Fletcher-plater han hadde vært med på, men som han sa han aldri hadde hørt, fra oktober 1931. Han ristet litt på hodet av sine egne prestasjoner i "Singin' the Blues" (ikke Bix-låten!) og "Sugar", men orkestret! Det var orkestret å ha spilt i, og det sa mannen som spilte hos Duke.

# Duke Ellingtons syn på Sverige efter besöket 1939

I tidningen *The Pittsburgh Courier* av den 13 maj 1939 kunde man läsa följande synpunkter framförda av Duke Ellington efter hans återkomst till USA:

We found Sweden a beautiful country – healthy, polite, charming people, with a 90 percent platinum blond population. You must eat twenty-five varieties of Smorgasbord: Hors D'oeuvres, or knickknacks to you as the first course of dinner. Everybody rides a velocipede bicycle. No cabarets or gin mills, no record vendors, and a fella can find peace. If you want Schnapps, Swedish liquor, you must get it before midnight in your hotel. If you're married, you are allowed four quarts a month.

So, here you have Sweden, where little girls ask for autographs and curtsy prettily: where gentlemen greet you with a sharp click of the heels and a hearty handshake. Sweden, where after a capacity concert in the greatest hall in the country, at Stockholm.

I had to come out on the balcony, one hour later, take bows and wave like a king to the people, who only allowed me to be off because I cried fatigue. I have never seen anything like it. The streets were crowded with thousands of people, all yelling and screaming for Ellington. For the first time in a long time my heart was filled with rapture and tears dimmed my eyes as these people took me, a stranger of a strange race to their music-loving hearts.

Again I say it was a marvellous trip, and I am happy at having the chance to tell Courier readers about it.

# The Duke- Where And When

## En guldgruva för Ellingtons fans



David Palmquist

Det är många Ellingtonforskare som under årens lopp skapat olika former av listor över var Duke Ellington befunnit sig vid olika tidpunkter under sin karriär. Den förste torde ha varit Joe Igo som någon gång på 1970-talet gjorde den första förteckning som sedan legat till grund för framtida forskning. Igos arbete har senare kompletterats av Gordon Ewing, Art Pilkington och Klaus Götting, men framför allt är det Klaus Stratemann som använt materialet för sitt stora verk *Day by Day and Film by Film by Duke Ellington*. Detta magnifika verk har av många av oss använts som en "bibel" när det gäller att ta reda på vad Ellington hade för sig vid en särskild tidsperiod i den långa karriären. Men alla har vi upptäckt att det funnits luckor i Stratemanns redogörelse. Till viss del har dessa luckor fyllts av forskare som Ken Steiner och Steven Lasker vilka framför allt koncentrerat sig på Ellingtons tidiga karriär. Ken Vail har senare producerat sina två volymer av *Duke's Diary*.

De av oss som regelbundet besöker websidan Duke-LYM har med jämna mellanrum kunnat konstatera att David Palmquist ägnat mycket tid åt att via gamla amerikanska tidningsläggta reda på var Ellington och orkestern befann sig vid olika tillfällen. Vid den senaste Ellingtonkonferensen i Amsterdam i maj i år berättade David för delegaterna om sitt arbete och de klarlägganden han kunnat göra om flera tidigare tveksamma uppgifter. Han nämnde då även sina planer om att lägga upp en sida på nätet med en

total redogörelse över Ellingtons hittills kända och dokumenterade förehavanden från 1899 t.o.m. 1974.

Denna websida har nu blivit verklighet och finns nu att tillgå genom en sökning på <http://tdwaw.ca>. Rubriken är: *The Duke – Where And When. A Chronicle of Duke Ellington's Working Life and Travels*. Inledningsvis upplyser David läsaren om hur han ställt samman sidan och vilka som bidragit med information och det är många som bidragit, allt från Benny Åslund och Sjef Hofsmitt till Luciano Massagli m.fl.

Sidan, eller rättare sagt, de många sidorna är helt fantastiska. Man kan säga att det rör sig om en almanacka från sent 1800-tal fram till 1974. Varje dag finns noterad och i de fall det förekommer några uppgifter om var Ellington befann sig just denna dag är de angivna ofta tillsammans med kompletterande detaljer och hänvisningar till andra publikationer. Självklart finns det mängder av datum, särskilt från de tidiga åren, där man endast kan läsa att uppgifter saknas, men detta ger å andra sidan anledning till fortsatt forskning om Ellingtons göranden och låtanden. Palmquists TDWAW är ett koncentrat av all tidigare forskning och redogörelser om Ellingtons förehavanden och kommer därmed att underlätta för oss alla som kan ha någon frågeställning kring detta.

Den som besöker sidan kommer att bli imponerad.

Bo Hausman

# Duke Ellington och Irving Mills



*Oändligt mycket har skrivits i litteraturen om förhållandet mellan dessa två personligheter. I New York-föreningens news letter från maj i år har ordföranden Ray Carman gett sin syn på deras förhållande i sin ledarartikel.*

*DESS har fått tillstånd att fritt använda sig av delar av hans insiktsfulla synpunkter. Han börjar med att göra vissa jämförelser med kända amerikanska namn inom baseball och amerikansk fotboll och påstår att flera av dessa hade aldrig blivit stora namn om de inte fått göra sin karriär i just det lag de råkade hamna i från början. Därmed är han inne på Ellingtons kontakt med Mills och har följande att säga:*

As all Ellingtonans know, the test of time has proved Duke's greatness many times over. However, regarding his relationship with Irving Mills, about which I have voiced many opinions in not-too-flattering terms; I have not given Mills the credit due him. Which leaves me with this question, "Would Duke be the Duke as we know him today without Mills?" I might be upsetting some people, but I am forced to say Duke would not be. A good manager of the 1920s and 30s managed to lower the hurdles that black artists had to negotiate in those days. The scars and pains lingered a long time. And the smart ones avoided making the mistake the second time. The first thing that comes to my mind is Duke's traveling by Pullman Cars.

Could Duke have pulled this off by himself? I doubt it. Could Duke reopen the doors that the many characters of the band managed to close because of their many indiscretions, i.e., drug use, arrests, etc? The class, elegance, charm and the mastery of the language of our hero made him the perfect creative artist for a marketing manager, and our man from



Tin Pan Alley definitely knew what marketing was about. The year 1926 represented the ideal moment for the Ellington-Mills alliance. The 1920s brought us radio. It was a national phenomenon; by 1926 over 16 million people were hooked in and by the 1930s forty percent of American households were listening, some 60 million people.

White and black music was flourishing. Mills found a way to circumvent the ingrained negative image associated with black Americans, just a few generations out of slavery. Mills pulled this off at a time when Jim Crow America was giving out green stamps for lynching. Mills even figured out a way to overcome that Eurocentric cultural prejudice notion regarding black music. At the same time, our hero was being marketed not only as a great musician, but as a great composer, something that took the rest of the country some fifty years to catch up with and acknowledge. One thing that caught my attention about Mills was this statement, "I never tried to persuade Duke to sacrifice his integrity as Duke Ellington the Musician for the sake of trying to find a short cut to commercial success."

By 1931, Duke Ellington was competing at the highest national level on the radio with the likes of Hal Kemp, Guy Lom-

bardo, and Paul Whiteman. Ellington's Cotton Club hookup must not be underestimated. His coast-to-coast hookup on CBS radio was the pulse of the nation. If one wasn't listening to Ellington, it was like his radio wasn't on. With all of Ellington's greatness, there remains one door that I believe was opened and shut relatively fast, Ellington's desire for showbiz and Broadway. Duke had pursued Florenz Ziegfeld and secured important gigs that were short lived without the help of Mills. It has been said that Mills was not particularly happy about this. Imagine Duke Ellington breaking into the big money of Broadway and Hollywood. Could America stand it?

Anyway, our genius continued to grow and grow. Mills forced other doors that were previously closed to blacks, and by doing so forced open many changes nationally for other black artists to follow. I believe as Lester Young would say "Duke had eyes." Duke soaked up all of his early experiences, good and bad, and cultivated them to the tenth power. Today the world knows this greatness. Without Irving Mills we would have a different Duke today. Still great but different!

**Thank God that Irving Mills and Duke found each other!**

# "It Was A Sad Night In Harlem"

Den här ganska sällan uppmärksammade melodin spelade Duke Ellington in den 17 juli 1936. Men vän av ordning kanske ställer sig frågan; vad var det som var "sad" i Harlem? Kanske finns det en förklaring!

Som vi alla känner till fanns det en boxare vid namn Joe Louis, som ofta gick under namnet "The Brown Bomber". 1936 var han på uppgång i sin boxarkarriär och speciellt den svarta delen av den amerikanska befolkningen hade stora förväntningar på honom. Han hade ännu inte blivit världsmästare men fick gå en titelmatch den 19 juni 1936 mot den då regerande mästaren tysken Max Schmeling. Joe Louis förlorade matchen på KO men skulle några år senare få revansch mot Schmeling och få ikläda sig mästarbältet. En match som Duke Ellington för övrigt bevittnade.

Duke Ellington var mycket god vän med Joe Louis och påstås en gång ha inhiberat ett framträdande med sin orkester enbart för att kunna övervara en match med Joe Louis. Vänskapen var så pass tydlig så att Duke var inbjuden som gäst till Joe Louis bröllop samma år.

Joe Louis förlust mot Schmeling skapade en förstämning bland de färgade innevånarna i USA och kanske speciellt i Harlem och Duke Ellington var säker-



ligen påverkad av förlusten. Kanske är det en efterkonstruktion men melodin *It Was A Sad Night In Harlem* påstås ha en direkt anspelning på Joe Louis förlust och styrks av det faktum att Ellingtons inspelning gjordes mindre än en månad därefter.

Det är inte Duke Ellington som har komponerat melodin. Det har en herre vid namn Helmy Kresa, som mest är känd för sin komposition *That's My Desire* och för sitt samarbete med Irving Berlin. Texten är författad av den produktive Sam Lewis.

Melodin har en tydlig mollstämning över sig som kan indikera den nedstämdhet som rådde efter Joe Louis förlust men texten antyder inget om detta. Det är snarast en konventionell text om förlorad kärlek och dess konsekvenser så risken finns att påståendet att kompositionen syftar på Joe Louis förlust kan vara en efterkonstruktion.

Det påstås vara Helmy Kresa som ar-

rangerat melodin men man har anledning tvivla. Arret verkar alltför "Ellingtonskt". Vi får höra flera utmärkta solon. Cootie Williams är synnerligen "blå" i sitt growlsolo, Barney Bigard bygger vidare på det sorgesamma temat och Ivie Anderson bidrar med en nästan bluesinspirerad stämning.

Inspelningen är ganska litet omskriven i litteraturen. Den som har något att säga är Gunther Schuller i sin *The Swing Era* där han skriver:

"*It Was A Sad Night In Harlem*, features Ivie Anderson in a strong no-nonsense mood. But the performance is even more remarkable for the last half-chorus for which Billy Taylor switches to low tuba, in addition to Alvis's string bass. The resultant wide-range depth of sound, from the high clarinet to the tuba profundo gives these final measures an aural grandeur that is even rare among Ellingtonia."

Bo Haufman

## Jam With Sam

Denna komposition använde sig Duke Ellington av vid otaliga konserter för att presentera olika solister. Många kanske frågar sig vem var Sam? Kanske är det bara en lek med ord eller kunde det möjligen syfta på Sam Woodyard? Det senare alternativet är knappast troligt eftersom Sam Woodyard ännu inte hade kommit in i bandet när melodin började användas.

DESS-medlemmen David Palmquist har emellertid hittat förklaringen bakom titeln. I tidskriften *Billboard* från den 12 april 1952 nämns helt kort att Duke komponerade stycket som en hyllning till discjockeyn Sam Evans, verksam i Chicago och som kom att använda låten som signatur till sitt radioprogram, som gick under namnet "Jam With Sam".

# Nya skivor



## Duke Ellington And His Orchestra. The Treasury Shows, vol. 18. DETS 903 9018

Trots farhågor om att utgivningen av denna serie skulle förenas på grund av Karl-Emil Knudsens bortgång, fortsätter Storyville Records att i jämn takt komma med återstående volymer. Det är vi tack-samma för.

Vi har nu kommit fram till DETS 34 och 35 enligt numreringen av LP-skivor som gavs ut i begränsad upplaga på 1980-talet. Av de tidigare på LP utgivna titlarna kommer dessa från radioutsändningar daterade 13, 27 och 29 april 1946. Förutom dessa tillkommer tidigare utgivna inspelningar från The Hurricane Restaurant i New York 1944.

Den första av dessa härrör från den 28 april 1944 och har följande titlar med tillhörande DESOR-nummer:

- 4413a Rockabye River
- 4413b Jumpin' Frog Jump
- 4413c Do Nothin' Till You  
Hear From Me
- 4413d Johnny Come Lately
- 4413e Poinciana
- 4413e On The Alamo
- 4413f Three Cent Stomp
- 4414g I Didn't Know About You

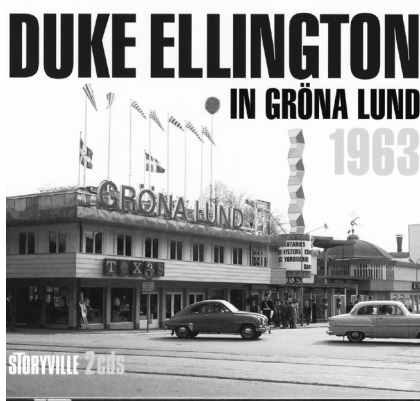
De två övriga härstammar från radioutsändningar den 12 och 19 maj samma år och innehåller:

- 4417a Time Alone Will Tell
- 4417b San Fernando Valley

- 4417c Stomp, Look And Listen
- 4417d Concerto For Cootie  
samt

- 4418a Long Ago And Far Away
- 4418b Someone
- 4418c Suddenly It Jumped
- 4418d Things Ain't What  
They Used To Be

Dessa tidigare utgivna titlar ger en viss inblick i vad som kunde vara populära låtar på den tiden. I en del fall är dock musiken lite rumpuggen, så man kan kanske förstå att ingen velat ge ut just detta material tidigare. Ljudkvaliteten är varierande, men utgåvan är intressant som ett tidsdokument över Ellingtons musik från mitten av 1940-talet.



## Duke Ellington And His Orchestra in Gröna Lund 1963. Storyville 1038330

I Bulletin nr 3, 2013, finns en artikel om Dukes besök på Gröna Lund sommaren 1963 och dessutom en presentation av en CD från samma plats utgiven av vår systerförening i Frankrike. Denna CD innehöll ett antal melodier från Dans In den 8 juni 1963. Nu har emellertid Storyville Records gett ut en dubbel-CD med hela det kända materialet från Dans In vid detta tillfälle. Materialet har tidigare cirkulerat bland samlare under ett antal år och det är glädjande att det nu kan spridas till en vidare krets. Orkestern spelade på Gröna Lund från den 4 till 9

juni, 1963, dels till dans på Dans In och dels konsert på Stora Scenen.

Sammanlagt sju konserter från Stora Scenen finns bevarade, men bara en enda session från Dans In. Det är här fråga om cirka 2 timmar och 20 minuter med musik av en delvis mycket uppsluppen orkester, som till skillnad från agerandet vid konserter kunde kosta på sig att ta ut svängarna ordentligt. Skivorna omfattar sammanlagt 25 titlar, med DESOR-nummer 6352a-ae.

Repertoaren är den för perioden gängse kryddad med en del tidigare nummer. Några bra exempel på detta är t.ex. en fin insats av Paul Gonsalves i *Laura*, samt *Boo-Dah*, *Main Stem*, *Deep Purple* och *I Didn't Know About You*. Till denna kategori kan också räknas en ovanlig kombination av Ray Nance och Paul Gonsalves i *Mr. Gentle And Mr. Cool*.

Av intresse är också att Rolf Ericson, som alldeles nyligen hade kommit med i orkestern har åtminstone ett par fina solosatser. Duke själv gör några intressanta solonummer, dels i form av pausmusik på piano, som är helt improviserat med en del melodislingor som känns igen, samt övergående i *I Didn't Know About You* tillsammans med Johnny Hodges och komp, dels i form av mollintroduktion till *Take The "A" Train*, vars make inte hörts tidigare. *In A Sentimental Mood* med Paul Gonsalves och *Silk Lace* med Jimmy Hamilton är också värda att nämna som mycket hörvärda exempel från dessa skivor.

Anders Asplund

---

## Ny medlem

DESS hälsar en nya medlem välkommen i vår illustra förening:

### Roger Berg, Malmö

DESS behöver fler medlemmar. Inspirera Dina vänner och bekanta att också vara med!

## The Duke, the 'Southern Syncopator' and a Mysterious Record Label from 1925

När Duke Ellington och hans Washingtonians var engagerade på Kentucky Club uppträdde där även en artist vid namn Bert Lewis, även kallad The Southern Syncopator. Steven Lasker, känd forskare, som bl.a. specialiserar sig på att utreda Ellingtons tidigaste karriär, har nyligen kommit över en gammal 78-varvsskiva på märket "Everybody's" nr 1047. På den



framträder Bert Lewis sjungande "Don't Bring Lulu" och "It's Time To Keep Away From You" ackompanjerad av enbart en pianist. Eftersom Ellington och Lewis

samtidigt var engagerade på Kentucky Club försöker Lasker leda i bevis att det är Duke Ellington som ackompanjerar på piano. Hans bevisning täcker fyra sidor i tidskriften "VJM Vintage Jazz Mart" och där hänvisas även till en länk som erbjuder möjlighet att lyssna på de två numren.

Via <http://www.vjm.biz/unknown-1925-duke-ellington.html> kan man läsa artikeln och avlyssna skivan. Om Laskers bevisning är riktig skulle detta vara en inspelning med Duke Ellington som hittills undgått alla diskografer. Under tecknad har avlyssnat skivan och har svårt att uppfatta pianisten som Duke Ellington. But one never knows, do one ?!

Bo Hausfman

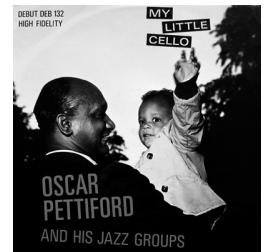
## Duke Ellington Special

Under sin tidiga karriär var Duke en heavy drinker. Det påstås att han kunde dricka de flesta under bordet men senare i sitt liv blev han praktiskt taget nykterist. I en tidningsnotis från 1935 har vi kunnat finna att det i New Yorks innekretsar existerade en populär

drink som kallades Duke Ellington Special. Vad bestod den av? Enligt tidningen innehöll den ciderlikör, grenadine, absint och cointreau. Delarna anges inte men man vågar tro att efter två dylika drinkar dansade man väldigt bra eller också dansade man inte alls.

## Jazz Humour

Oscar Pettiford,  
basist hos Duke i  
mitten på 1940-  
talet, har en son.  
Vad heter han?  
Cello, så klart!



## Addendum: A Mystery Session

I vår förra Bulletin hade beklagligtvis illustrationen till artikeln "A Mystery Session" fallit bort. Den visas i stället här. Vidare står i stycket två matrix-prefixet angivet som BE men skall i realiteten vara BVE. Vi beklagar felet (Red.)

Serial No.	Mark	Date	Artist	Title, Composer, etc.	Page	Publisher	Copyright By	Date of Copyright	List
<b>RECORDING BOOK</b> Copy for									
Page 030									
<b>THURSDAY--DECEMBER 20, 1928</b>									
MILL'S (WARREN) & HIS BLUES SERENADERS (W.Mills,Dir-Malneck, Ass't Dir) (5 Violins-2 Piano-Str. Bass (Liederkrantz Hall) Banjo-Guitar-6 Saxes-3 Trumpets-2 Trombones-Tuba-2 Trapmen-F. Horn- (White Instr 5 Violins-Piano-Guitar-3 Saxes-Trumpet-Trombone-Tuba-Trapman (Colored Instr-Piano-Str. Bass-Banjo-3x 2 Trumpets-Fr. Horn-Trombone-Trapman (Total 25 Peices-Chorus of 10 Mixed Voices (Colored)									
BVE 49007-1			"	ST. LOUIS BLUES			W.C. Handy		
-2			"	(W.C.Handy)					
-3			"	"					
BVE 49008-1			"	MEDLEY OF BLACKBIRDS		Jack Mills	same	1928	
-2			"	(1) I Can't Give You Anything But Love, Baby		"	"	"	
-3			"	(2) Low Down		"	"	"	
			"	(3) I Must Have That Man		"	"	"	
			"	(Dorothy Fields-Jim McHugh)		"	"	"	
			"	(VOCAL CHORUS BY: SONNY GREER (Note:- No other Voices)"		"	"	"	
			"	NOTE:- NO VOCAL IN #3 MATRIX.					
				(Time 11:30 to 1:00- Rehearsing & 1:00 to 5:15)					
(MADE ON APPROVAL)									

# Posttidning B

Duke Ellington Society of Sweden  
c/o Leif Jönsson, Anbudsvägen 15  
187 500 TÄBY

## KALLELSE!

*Duke Ellington Society of Sweden hälsar sina medlemmar välkomna till medlemsmöte den 6 oktober för en afton med musik och kåserier om Duke Ellington.*

### PLATS:

Franska Skolans Aula,  
Döbelnsgatan 3, Stockholm.  
Portkod för kvällen: 1006.

Entrén öppen fr. kl. 17.00.  
Entréavgift: 50:- i kontanter.  
Närmaste T-banestation:  
Hötorget.

Glöm ej portkoden som  
endast gäller för denna kväll.  
Kommer du inte in ring:  
070-622 88 16,  
070-540 70 09 eller  
070-632 27 83.

### PROGRAM:

#### 17.30 – 18.30

Peter Ander kåserar på temat  
Clark Terry – The Sideman.



#### 18.30 – 19.00

Paus med möjlighet till mingel  
och inköp av öl/vin och hem-  
gjorda baguetter. 30:-/st.  
Obs. endast kontanter gäller.

#### 19.00 – 19.30

Anders Asplund visar några  
sällan visade filmavsnitt med  
Duke Ellington.

#### 19.30 – 20.30

Göran Axelsson berättar om –  
och illustrerar – hur man kan  
få tillgång till önskvärd Duke  
Ellington-musik och -filmer  
via Internet och olika tjänster  
på nätet. Detta kan vara ett  
alternativ eller komplement  
till att samla LP, EP, CD och  
DVD.

Obs! Kallelse sker endast  
på detta sätt. Någon separ-  
rat kallelse kommer inte att  
distribueras men medlem-  
mar som anmält e-postadress  
kommer att få en påminnelse  
även via e-post.

Reservera den 6 oktober i era  
almanackor för en trevlig af-  
ton i DESS hägn!

Styrelsen önskar alla hjärtligt  
välkomna.

### Nästa medlemsmöte

har tidigare aviserats  
till den 1 december men  
nu tvingas vi att ändra till  
den 8 december.

Notera även detta datum  
i era almanackor.

## Duke Ellington Society of Sweden, DESS

ISSN 1400-8831

### DESS

c/o Leif Jönsson  
Anbudsvägen 15, 187 50 TÄBY  
08 - 51 05 03 14, 0706 22 88 16

### Redaktionsgrupp:

Bo Haufman,  
Claes Englund, Björn Englund,  
Claes Brodda,  
Ulf Callius (layout)

### Plusgiro:

11 63 75 - 7

### Hemsida:

[www.ellington.se](http://www.ellington.se)

### PayPal account:

[duke@ellington.se](mailto:duke@ellington.se)

### DESS medlemsavgift

är per kalenderår:  
Inom Norden 200 kr

Membership outside Scandinavia  
annual fee USD 42

Vid köp hos DESS, använd vårt  
plusgiro 11 63 75 - 7