

Bill Berry

A Little Giant

I detta nummer – In this issue

Ledare m.m.	2	Portrait Of A Lion	11
Ellingtonians talking	3	DESS CD#5	13
Bill Berry – well worth remembering	4	Duke Ellingtons minnesmärken	14
Berry's Axe (or Berry the Hatchet)	7	Duke Ellington och färger	16
How did Bill Berry get engaged with Ellington?	8	Nya skivor	17
Cotton Tail and Ben Webster	9	Hur namngavs låtarna?	18
		Kallelse	20

Livet går vidare

Vad menar jag med det? Jo, jag menar att vi driver vår förening vidare även om medlemsantalet sakta minskar. Men med 225 betalande medlemmar finns det underlag för att fortsätta med att ha möten, ge ut en tidning, hantera en kvalificerad websida och med jämna mellanrum ge ut CD-skivor. Men vi behöver yngre blod i föreningen och särskilt i styrelsen. Vad menar jag då med yngre blod? Jag tror inte vi kan intressera något större antal av 30- och 40-åringar att bli medlemmar. De är alla mest gripna av Rock & Roll-musiken, som de växte upp med precis som vi andra växte upp med jazzen, den konstform som vi älskar. Men jag tror att det bland våra medlemmar finns 50- och 60-åringar som har en stark känsla för vår musikform och då i synnerhet Duke Ellington och den fantastiska värld som omgav honom. Så nu vill jag göra ett upprop! De av er som anser att ni har något att tillföra styrelsearbetet är välkomna att delta i arbetet. Våra stadgar stipulerar att styrelsen skall bestå av minst sex och högst nio ledamöter. F.n. består styrelsen av sju ledamöter så det finns alltså plats för ytterligare två. Skulle fler visa intresse finns det alltid möjlighet att vara

ansluten till styrelsen såsom adjungerad ledamot. Låt mig veta om någon av er är villig att ställa upp. Vi behöver få ta del av nya idéer.

I detta nummer av Bulletinen speglar vi Bill Berrys insatser i Duke Ellingtons orkester. Det skall villigt erkännas att han inte kan anses vara någon av Ellingtons stora solister, men han är ändå värd en fördjupad presentation. Hans knappa två år i bandet betydde mycket för honom och hans framtida utveckling, vilket ytterligare belyser det inflytande Duke hade på sin omgivning. Det var vår medlem Jan Olsson, jazzskribent i Skånska Dagbladet, som föreslog att vi skulle studera Bill Berrys karriär och vi tackar Jan för hans intressanta bidrag, som jag tror att ni alla kommer att uppskatta.

Den senaste Ellingtonkonferensen i Birmingham ägde rum i maj och de flesta av oss misstänkte att detta nog var den sista konferensen. Det har vi faktiskt trott även om tidigare konferenser, men trots det har entusiaster arrangerat ännu en konferens. Nu börjar det cirkulera rykten om att en 26:e konferens kommer att arrangeras. Initiativtagare är Anna Harwell Celenza och tanken är att kon-

ferensen skall äga rum i Georgetown, en förstad till Washington, DC. Tidpunkten är naturligtvis ännu inte fastställd men man talar om september/oktober 2019 eller mars 2020. Vi emotser med stort intresse utvecklingen av initiativet och kommer att nogsamt bevaka det.

Med detta nummer av Bulletinen bifogas även en CD. Vår femte i ordningen, som vi producerat i samarbete med vår engelska systerförening, DESUK. En närmare presentation av innehållet kan läsas på annan plats i denna tidning. Ett inbetalningskort för nästa års medlemskap bifogas även och jag emotser tacksamt era bidrag till föreningens fortlevnad.

Avslutningsvis önskar jag er alla varmt välkomna till nästa medlemsmöte den 26 november och jag vill också påminna er om att motioner till årsmötet i februari skall vara styrelsen till handa senast den 31 december innevarande år.



Leif Jönsson, ordförande i DESS

Välutforskad jazzhistoria och intressanta filmer

Höstterminens första samling av Ellingtonentusiaster var som vanligt tyvärr få - av outgrundlig anledning- trots att det gavs en allmän djuplodad jazzforskning om jazzmusikens första årtionden och om ett par pregnanta jazzprofiler från denna tid. Ett andra "set" med filmer från nätet blev också som vanligt en av kvällens s k "höjdare" med stor musikbehållning.

Professor emeritus från KTH och jazzentusiasten Bo Lindström har under många år och tillsammans med internationella musiker och forskare försökt fånga den tidiga jazzens vardagliga



verklighet och profiler. Denna kväll koncentrerade han sig på två personligheter, trumpetaren Tommy Ladnier och den tidige Fletcher Henderson-trombonisten George Brashear. Bo har själv och tillsammans med andra publicerat böcker om bl a dessa två musiker. Han lät oss under kvällen följa Tommy Ladniers liv och leverne i detalj, från barndomen och genom åren, med framgångar och miss-

lyckanden, framträdanden i USA och Europa. Genom musikinslaget *If You See Me Comin'* fick vi också höra Tommys typiska trumpetton och hans skickliga variationer som solist på ett givet tema.

Även George Brashear fick en gedigen genomgång av sitt liv och musikaliska arbete av Bo. Georges levnadsöde och personlighet lämnade ingen lyssnare oberörd.

I ett tredje avsnitt informerade Bo på ett mycket pedagogiskt sätt om problemen med att söka uppgifter och släktforskning i USA. Alla synpunkter på ingångar, kostnader, felgrepp och värderingar



Bo Lindström.

av källor etc. var oerhört värdefullt att få reda på, samtidigt som detta gav en djup insikt i hur Bo själv arbetat för att få fram uppgifter om bl a Tommy Ladnier och George Brashear. När denna text läses har Bo Lindströms framträdande redan publicerats till största delen på DESS websida genom Ulf Lundins försorg.

Kvällens sista avsnitt "Filmtajm" med musikfilmer av skiftande slag var föreslagna av Anders Asplund, som inte kunde framträda denna kväll, utan ersattes med den äran av Göran Axelsson. Här gällde att välja bland godingarna med hänsyn till tillgänglig tid. Programmet öppnades med Artie Shaw och hans *Begin the Beguine*. En kioskvältare från 1938.

Därefter var det dags för Ellington-blocket: dryga 26 min från Berlins jazzdagar, med utdrag från tre konserter från 1969-71-73 spelade på Berliner Phi-

harmonie. Fin inspelning, i färg och naturligtvis en orkester i toppform: *Things Ain't.., Mood Indigo, Mack the Knife, Don't Get Around.., In Triplicate, Happy Reunion* och "A" Train var de melodier som presenterades.

Fats Waller får man inte glömma bort. Här presenterades ett inslag ur filmen *Stormy Weather* från 1943, med många kända ansikten.

Lester Young, ca 1950, här med idel kändisar: Buddy Rich, Bill Harris, Hank Jones och Ray Brown samt därefter samma komp med Coleman Hawkins och Charlie Parker i kända melodier.

Sluttonerna stod Woody Herman för med en hit från 1964, *Woodchoppers Ball*. I detta band fanns många bra solister och musiker som Nat Pierce, Bill Chase, Phil Wilson, Sal Nistico och Jake Hannah.

Thomas Harne

Ellingtonians talking

Detta är rubriken på en notis i tidskriften *Crescendo Magazine* och dess februari-nummer 1965. Cootie Williams och Lawrence Brown citeras och det är intressant att notera karaktären på deras uttalanden. Cootie Williams är klart positiv, medan Lawrence Brown visar upp en för honom typisk negativ attityd.

COOTIE WILLIAMS: The greatest trumpeter I ever heard is Louis Armstrong. I have all the good trumpet players' records, dating back to King Oliver, right up to Dizzy and Miles. And I play them. You get fresh ideas from listening to people in different grooves, but you play them your way. That's what music is anyway.

It's been wonderful to be back with the band. Like coming back home. I was out for nearly 22 years, a long time. I kept my own band for 21 years all told. I used to have the house band at the Savoy Ballroom in New York City for 7 ½ years. When they tore it down, I began to travel again with small combinations, playing places where I didn't like to play.

Benny Goodman came back from Russia and asked me to go with him. I stayed with him about a month, but I didn't like that. He doesn't keep a band. He'll just organize one for maybe two or



Lawrence Brown.

three months, then he disbands. So that wasn't a good thing.

So I decided to come back to my old job with Duke. And he always knows what to give a man to play. That's one good thing about him. He's a wonderful guy. There's not a better guy in the world to work for than Duke Ellington.

LAWRENCE BROWN: Many years ago a certain bunch of people became conscious that music is a terrific basis for making money. Actually, if music was left up to people to play just as they felt and wanted, you would probably get more music.

But today you have nothing but a programme for commercialism. The

least amount of money in music is made by the man that plays it. These other factions, which you never hear of and wouldn't recognize, get most of the revenue and the benefit.

The fate of a band depends on how long they can make their living off you. That's how long you'll last. It isn't a case of the musician or his ability to play music any more. It's the case of the fellow willing to play politics and go by the rulings of people that aren't musicians. Or else you're out. And when they put thumbs down on you, you are out, and you might as well throw your horn away.

Ny medlem

DESS hälsar en ny medlem välkommen i vår illustra förening:

Bo Lindström, Sollentuna

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



Bill Berry – well worth remembering

By Jan Olsson

Some people never get the attention they deserve. With some people it is the other way round. A wonderful genuine jazz musician, who is worth a better reputation and to be heard more of, is the cornetist Bill Berry. Today he is unfortunately almost forgotten.

Bill, or William Richard as he was christened, was born on September 14, 1930, in Benton Harbor in Michigan. When asked about his birth place he almost always answered "Cincinnati". Because he lived in Benton Harbor for only his two first weeks in life as his parents happened to be just there at the time of his entry into this world. His father was the bassist in a band that, in the beginning of the 1930s, travelled the Northeastern

parts of USA. This led to Bill having to sleep in his father's bass case under the stage during evenings and nights of the first few months of his life.

Hooked on the trumpet

His interest in music started early. Already at the age of five he began clinicking simple melodies on the piano. But he wanted to become a trumpet player and at the age of fifteen he managed to talk his parents into buying him a used instrument. Why it was the trumpet that caught his interest was due to Dizzy Gillespie when Bill happened to listen to a radio broadcast with Dizzy playing *I Can't Get Started*. "That made me decide on the trumpet, but I never took any les-

sons. Not until ten years later", said Bill. *)

For a couple of years Bill toured the Mid West with various territory bands, but suddenly it was time for military service as a musician in the US Air Force. He liked the military life and remained in the Air Force for the next four years. It was during this time that he switched from trumpet to cornet. His own explanation was that his short stature created problems for him to handle the mute. As he used to say; "All cornetists are small. Just watch Ruby Braff, Bobby Hackett and Ray Nance!"

After the termination of his service with the US Air Force, Bill attended the reputed Berklee School of Music in Boston. During his studies he supplemented

his poor economy by playing in a big band led by the trumpeter, composer, arranger and primarily pedagogue Herb Pomeroy. The Pomeroy, who after his time in Boston, would become a member of Stan Kenton's orchestra. Off and on Bill also played with Woody Herman and he can be heard on the excellent album "Woody Herman '58", named so despite it being recorded in July 1957. The next bandleader, who had the pleasure of having Bill Berry in his trumpet section, was Maynard Ferguson, with whom he played for several years. The prime reason for Bill's long stint with Ferguson was due to his having newly wedded Betty, and the fact that Maynard didn't like going on the road but preferred to stay in the New York area for at least six months long periods.

Joining Duke Ellington

On December 4, 1961, Bill Berry made his entrance into Duke Ellington's fantastic trumpet section. According to Bill, his first meeting with Duke and his sidemen was somewhat confusing. There was no music and no instructions. The music he happened to find had no titles or numbers, which used to be common practice with all other bands. "Play what you like", said Cat Anderson. "It will surely turn out all right. Duke will tell you when something sounds wrong."

Bill Berry considered his three years with Duke as the zenith of his career, and the most instructive period. "The Ellington band didn't consist of traditional sections like with other bands", Bill once said. "The trumpet section didn't hold four men who were supposed to function collectively but of four individualists whose prime task was to sound in a personal way. It was the same thing with the trombones and the saxophone section. Bill can be heard comping tap-dancer Bunny Briggs in *David Danced* from the *My People* album and he has a long solo in a stockpile recording of *King Fit The Battle of Alabam* (released on Storyville 101 8430). He was also given the opportunity to show off in numbers like *Jam With Sam* and *Perdido*.

Bill was one of the first white musicians in the Duke Ellington Orchestra, which meant that in addition to playing



he had some other things to do. During the tours of the South, afro-americans were often refused service at restaurants, so Bill was often sent to buy hamburgers for his colleagues. Unfortunately, it seems like this is still the case in some rural areas in USA.

After his years with the Ellington orchestra Bill would occasionally show up with the band as a guest or a substitute, but he would primarily work as a studio musician in New York giving him spare time also to play clubs like Village Vanguard. He played in many constellations including the newly established Thad Jones-Mel Lewis Jazz Orchestra. In the daytime he was engaged with the Merv Griffin TV-show, which allowed him a normal family life and taking

care of his wife Betty and their two kids Billy and Lisa. This steady job opportunity was one reason why he left Duke Ellington's orchestra. When the Jones-Lewis Orchestra became so well established that they started touring, Bill formed a big band of his own in New York.

In the fall of 1970 NBC decided to move the Merv Griffin Show to Los Angeles and Bill decided to go along with them. It was a well payed job and on the side he formed also here his own big band, primarily with colleagues from the Griffin Show, but also with musicians from the many studio orchestras in Hollywood. Now he could spend his spare time playing the music he loved most. In his band could be found such celebrities as the trumpeters Blue Mit-

chell and Conte Candoli, the trombonist Jimmy Cleveland, the saxist Richie Kamuca and the pianist Dave Frishberg. Now and then Bill's friend from his Ellington days, Cat Anderson, would sit in when he happened to spend time on the Coast. Between stints Bill would also sit in with Louie Bellson and his band. Bellson also had his experience with the Ellington Orchestra. He also sat in with Nat Pierce's and Frankie Capp's Juggernaut Band and with Terry Gibbs' big band. Together with the guitarist Mundell Lowe they started their own record company – Beez Records. The name "Beez" emanated from his initials Bill Berry. This went back to his time with Ellington when Paul Gonsalves used to call him "Beez".

Visiting Europe

When free from jobs in California Bill Berry often visited Europe in the 1980s. In 1988 he appeared at the Duke Ellington Conference in Oldham. But already in 1983 he toured Europe and while he visited Denmark I managed, together with The Swedish Radio, to lure him over to Malmö where we quickly arranged for a concert at the Skyline Hotel. Along with him came the Danish tenor saxophonist Bent Jaedig and the pianist Kenny Drew. Together with basist Mads Vinding and drummer Ed Thigpen they formed a temporary quintet. With a minimum of rehearsals they delivered



unforgettable gems from the Ellingtonian repertoire like *Take The "A" Train*, *Cotton Tail*, *Castle Rock*, *In A Mellotone* and *Things Ain't What They Used To Be*. The concert was recorded on tape, still in my possession, and I regularly listen to it and I can assure anyone that the music sounds as fresh as when it was recorded



almost exactly 35 years ago.

The last time I heard about my friend Bill Berry was sometime in the 1990s, when he together with his wife Betty, arranged a smaller jazz festival at which he paired American and Japanese musicians into what he called The Pacific Jazz Party.

Many recordings

Bill Berry loved Duke Ellington's music and Duke's way of composing, arranging and the way he related to his musicians. Bill often mentioned this to anyone who wanted to hear about his experiences with Ellington. Ellington's philosophy influenced his own methods of working with his bands. This is very evident when listening to his big band recordings. Those who want to listen to Bill Berry on record has quite a lot to choose from. He took part in Duke's *Recollections of the Big Band Era* (1962) and the studio recording of *My People* (1963). Not to be forgotten is the 1961 recording with Johnny Hodges and the Billy Strayhorn

Orchestra (actually Duke Ellington's Orchestra). He can also be heard to advantage on the first album recorded by The Thad Jones-Mel Lewis Jazz Orchestra. He can also be heard on records by Rosemary Clooney, Scott Hamilton, Louie Bellson, Coleman Hawkins, Maynard Ferguson, Capp-Pierce Juggernaut and Woody Herman. He moreover made some excellent recordings with his own orchestra – Bill Berry and the L.A. Big Band. Most of them may be difficult to find today but they are definitely worth looking for.

William Richard Berry passed away on April 13, 2002, at his home in North Hollywood. He was 71 years old. He deserves to be remembered as the gentle musician he was.

**) A reader may possibly think that it was probably Bunny Berigan that Bill heard playing I Can't Get Started, which was Berigan's big feature and theme song, but Jan is positive it was actually Dizzy Gillespie Bill heard playing the tune.*

Berry's Axe (or Berry the Hatchet)

By Steve Voce

The nomenclature of the various brass instruments has probably caused more implacable mistrust between us and our brothers across the Atlantic than anything since the Boston Tea Party. In the United States what we call a tenor horn is an alto horn and what we call a BBb Bass is a tuba. The complexities of tubas versus sousaphones do not bear thinking about, and the mere mention of a peck horn is enough to make a British brassman switch at once to something more orthodox, like the cimbalom.

I ran into a fair example in conversation with Bill Berry when I asked him why he played the trumpet-cornet instead of the trumpet. To us the trumpet-cornet is larger than a cornet, smaller than a trumpet and with the look of a cornet in design. A cornet is the diminutive version that Louis Armstrong used with the Hot Five and, incidentally, in the film *New Orleans*. When I asked Bill about his trumpet-cornet he said "I play just cornet. I haven't played trumpet in about five years now."

Accepting the American definition of what to us is the trumpet-cornet, I asked Bill why he preferred cornet. "Well, for a start it's more my size. If you notice a lot of smaller players use cornet. Bobby Hackett, Ruby Braff, Warren Vaché and so on. Thad Jones is the exception. When I was in the Ellington band Ray Nance used one. It makes no difference to your section work. I played first trumpet in a television show for years using that."

Bill played for Duke for three years. "A fantastic experience. It changed my life and my family's life for the better of course, and I'm deeply grateful to those people, Duke and his men." I asked Bill if it was true that the band library had consisted of bits of charts with the bulk of the missing parts left to the player's intuition.



Bill Berry L.A. Big Band.

"More than that! When I joined the band I had a library of music, it must have been six inches thick, none of it was titled, none of it was numbered and we didn't play any of it anyway! I know that sounds fantastic, but it's the truth, and you can ask anyone who was ever in there and they'll tell you. There wasn't any music. We were doing a record date one time and Duke tore off one stave of manuscript paper and gave us each a series of notes and then told us what to do with them rhythmically, and when he got through it was another Ellington piece. Amazing! Louie Bellson was telling me last night that Ray Nance sat in the section cooking toast and someone else was shaving - on stage and opening the show! But that was the way it went in that band, very much a family affair. Those people were really a bunch of characters. After I left the band I came back often as a dep because they couldn't just hire any trumpet player, they had to hire someone who knew the parts because

there weren't any to read. When I first joined it was terrifying. One night I said to Cat Anderson 'What do I play the end of this?' and he said 'Just grab a note that sounds wrong and hold on!'

"As you say, in the L.A. Big Band we have some of the musicians who I think are amongst the best jazz players in the world. It's a privilege to know guys like that, never mind have them work in your band. The band was originally the New York Big Band, but when I moved west it became the L.A. Big Band, and since then more than half the guys in the New York band have moved out to L.A."

"Of course they're all old friends. Cat Anderson helped me tremendously on the Duke's band, everyone loved Blue Mitchell of course, and Jack Sheldon was the other trumpet player on the TV show for all those years."

This article was originally published in the Jazz Journal, January, 1980.

How did Bill Berry get engaged with Ellington?

While Bill Berry was playing in the Merv Griffin Show he got the opportunity to play with other bands in New York and his reputation grew. With Maynard Ferguson's band they played at Birdland and Bill Berry said: "This guy came into the club almost every night and kept asking me, 'Don't you think you should meet Ellington?' And I'd say, 'Everybody should meet Ellington'. On a Saturday afternoon in 1961 he accompanied the man to see the Duke Ellington band at the Apollo Theatre in Harlem. After the show Berry was taken to Ellington's dressing room and introduced to him: "There were about a hundred people there, but I was gassed to be in the same room as Ellington", said Berry. When leaving, climbing down a narrow, winding wrought-iron stairway from the dressing room, Berry recalled, he was grabbed by the arm by someone who turned out to be Ellington's manager. He asked if Berry would be interested to leave on tour with the band. "Yeah", said Berry, "I'll leave town with you. How much money?" The question was never answered but Berry joined anyway.



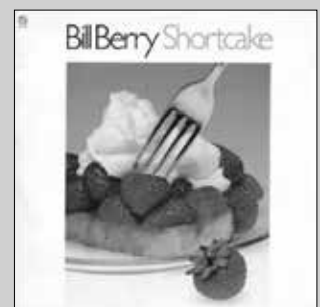
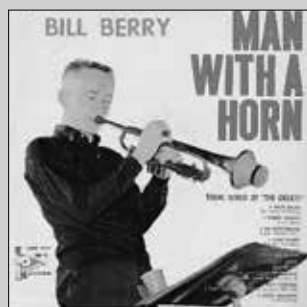
Bill Berry explained further: "My time with Ellington changed my life in every respect, not only musically but socially, philosophically, everything. One of the reasons was that while the guys in Woody's and Maynard's bands were about the same age as me, these guys were twenty years older. They were

twenty years older and twenty years hipper. Johnny Hodges, Paul Gonsalves, everybody took me under their wings and showed me how to live. It was marvelous."

As many others have experienced, Bill Berry had the same kind of problem with finding his parts in the music book. "Seated in the trumpet section I looked in vain for my part, finding only a tattered scrap of paper with a few notes scribbled on it", said Berry. "What do I do?" I asked Cat Anderson. "Grab a note and hold on", I was told. At the end of the number, Cat leaned over and growled, "That was my note". Bill saved that scrap of paper, carefully framed it, and it was hung proudly on the wall of his study at his North Hollywood home.

Bill Berry became the "modern" trumpet soloist with the band. He played on innumerable Ellington recordings during his time with the band. He may be watched on the film "Goodyear Jazz Concert" from January 1962, where he has a solo spot on *Jam With Sam*.

Berry's records



Cotton Tail and Ben Webster

By Mike Zirpolo

The saga of the relationship between Duke Ellington and Ben Webster is, as one would expect, a colorful one. Ellington, who exerted strong but benign leadership over the temperamental virtuosi who made up his band in the 1930s (and for decades after), was a large man, standing over six feet tall. But he was nonviolent in the extreme. His preferred methods of imposing order among his sidemen were indirect, oblique, and often baffling not only to outsiders, but often to the members of his band as well. Even though Ellington was a heavy drinker throughout the 1930s (something he cut back on greatly around 1940), alcohol did not greatly affect his behavior. His equanimity amid the strife between his sidemen was legendary.

Personality

Tenor saxophonist Ben Webster was also a large man, and a strong one. He could be violent when he was drinking, and in the 1930s and 1940s he was drinking more or less daily. He could and did pick up people and hurl them when they irritated him. When he was in a bad mood, those who knew him gave him wide berth. And when a bad mood tipped over into rage, those around him fled. That is why one of his nicknames was “the Brute”. Yet he had another side to his personality: extreme sensitivity. He was often moved to tears by beautiful music, by the kindness of others, and by children, who adored him (the feeling was mutual).

The jazz pianist Jimmy Rowles, who met Webster in the 1940s, and then occasionally worked with him in the 1950s in Los Angeles, frequently witnessed Ben in brawls (usually in bars). On one occasion, Rowles and Ben were scheduled to make a recording session together. It was agreed that Jimmy would pick up Ben, who was then living with his mother and grandmother, who was quite aged. When Rowles went to the door to fetch Ben, Webster’s mother invited him in.



To his astonishment, he saw Ben gently combing his grandmother’s hair.

Nevertheless, Webster could become irrationally angry. One such incident, when he cut up one of Ellington’s suits with a knife, resulted in his first departure from the Ellington band. It is easy to think that Ben Webster was just a mercurial hard-drinking musical primitive, who sometimes beat people up. But there was much more to the man. He was

a musician of great talent, skill and creativity.

Career

Throughout the 1930s, Webster developed most distinguished jazz and swing credentials. In 1932, he was a member of the pioneering Kansas City band led by Bennie Moten that included Count Basie, Walter Page, and Oran “Hot Lips” Page. He was then featured with a number of

the better Afro-American bands of the 1930s including Andy Kirk's (with Mary Lou Williams), Benny Carter's and Willie Bryant's. He made a brief appearance in 1935 with Ellington's band, recording a marvelous solo on Duke's recording of *Truckin'*. Shortly after that he joined Cab Calloway's band.

Calloway was the top earner in Irving Mills's stable of bands in the 1930s, which also included Duke Ellington's band. Duke was not a man who showed envy, not openly at least. But the fact that Calloway always seemed to be Mills's favorite rankled him nevertheless. After Ellington and Mills parted on less than friendly terms in 1939, Ellington felt liberated in a number of ways that resulted in him bringing several new musicians into his band including the great pioneering bassist Jimmie Blanton, the brilliant young arranger/composer Billy Strayhorn, and Ben Webster. Webster's arrival inaugurated a period in the Ellington band when his solos on tenor saxophone would become a major feature in Duke's musical presentations. Prior to Webster's arrival (and indeed after it), Barney Bigard played tenor saxophone in the section, but never soloed on that instrument. He was a great clarinetist.

After Webster left Calloway's band in 1937, he bounced around spending short spells with various bands large and small, but settled down for nine months in 1939 with pianist Teddy Wilson's new band, which he liked very much musically. Unfortunately, the Wilson band was unsuccessful commercially. When Ben became aware that the Wilson band would soon break up in early 1940, he joined Ellington. (Webster completed his commitment to Wilson by appearing with Teddy's band at a Wilson recording session in New York on January 18, 1940. But this was after Ben had started working with Ellington.)

Recording

Cotton Tail was recorded for RCA-Victor in Los Angeles on May 4, 1940. On the surface, *Cotton Tail* appears to be a simple straightforward romp on the chords of George Gershwin's *I Got Rhythm*. But, as was so often the case with Ellington's music, there is a great



deal beneath the surface that is anything but simple and straightforward.

The sprightly 16-bar opening sequence (there is no introduction) features Cootie Williams's plunger and straight-muted trumpet, along with (an octave lower) Webster's tenor saxophone and Lawrence Brown's agile trombone, all playing in unison. They set out the melody of *Cotton Tail*, such as it is, at first alone, and then against a mysterious Ellingtonian blend of sounds that included some (or all) of the other brass instruments, and Harry Carney's baritone saxophone, which Ellington loved to use to create deep, rich sonorities. Williams follows on the bridge with a typically swinging solo, played against surging reeds.

Webster's two chorus solo is rightly celebrated as a magnificent example of swinging improvisation. David Rickert wrote that Webster "finds a remarkable balance between a whole world of mu-

sical ideas, swinging eight-note phrases interspersed with long and expressive held notes, some of these embellished with passionate vibratos and shakes, tonal colorations ranging from soft hues to hot and raspy timbres (including his patented 'yodel' effect). It is a solo of remarkable logic and craft, deviating (somewhat) from Gershwin's chord changes, yet ultimately abounding in memorable melodies. It has become a cliché to say that a jazz solo to be effective should tell a story. But Webster achieves just that, a commanding introduction, followed by the development of key phrases which lead logically to a climax."

After a rhythmic ensemble passage, a brief solo by Harry Carney and a bit of stride piano by Ellington, comes the now famous saxophone solo. It is followed by yet more intense and rhythmic ensemble playing, which is set off against well-placed brass bursts. As Mark Tucker said: "the orchestra could roar ahead like an express train and stop on a dime." The band builds in intensity with an extraordinary control of dynamics to a dissonant climax, before a recapitulation of the main theme, played as in the beginning of the piece, by Williams, Webster and Brown.

What is less known about *Cotton Tail* is that Ben Webster composed the solo saxophone chorus, which sounds like one of his jazz solos scored for five saxophones. Ellington masterfully set Webster's tenor saxophone solo and the saxophone section passage in perfectly complimentary, indeed brilliantly creative, musical settings. One of Duke's great strengths was that he readily accepted and encouraged collaboration from his musicians, and often supplemented their contributions with his own stimulating musical ideas.

Although every musician in the Ellington band performs at the top of his talent in this swing extravaganza, special praise must be given to bassist Jimmie Blanton, whose robust yet nimble playing provides a springy rhythmic base for the music, and drummer Sonny Greer, whose brilliant use of his drums and cymbals provides the driving beat and color Ellington always valued so highly. Also, don't overlook the marvelous com-

ping Duke himself provides to the band and soloists throughout this performance.

The influence

In 1940, *Cotton Tail* was a startlingly modern composition, an example of modern jazz before there was such a term. (Indeed, it is timeless. If any band today played *Cotton Tail* in a manner resembling Ellington's classic performance, it would bring an ovation.) The young jazz musicians who in the early 1940s were groping their way toward what would eventually be called bebop were strongly influenced by the record's angular melody, unusual structure, and advanced harmonies. In *Cotton Tail*, Ellington utilized ninths and flatted fifths, chords that would soon be important to the development of the bebop.

But perhaps more importantly, *Cotton Tail* pointed the way toward a new approach to jazz composition for Ellington that included improvisation as its central element. Prior to *Cotton Tail*, Ellington had often developed melodies not just as songs, but also as showcases for soloists in his band. *Cotton Tail* is as much of a framework for a featured solo jazz improvisation as Duke ever wrote. And with its brisk tempo, it was not ideal for dancing, except for the most acrobatic jitterbugs. It helped shape a new role for jazz that was beginning to emerge during the Swing Era: jazz didn't have to be music strictly for dancing. It could exist for listening as well. It also presaged the many trumpet and tenor front-line jazz groups that would come to the fore in the later 1940s and beyond.

Soon after the release of the Victor record containing Ellington's and Webster's *Cotton Tail*, jazz would change drastically, becoming more complex rhythmically and harmonically, and it would be aimed at listening rather than the dancing audiences that had been the lifeblood of swing.

This article was published on February 2, 2018, on Mike Zirpolo's website Swing & Beyond (swingandbeyond.com). We are grateful for Mike's letting us reprint his article here.



Portrait Of A Lion

William Henry Joseph Bonaparte Bert-holoff "The Lion" Smith uppträdde alltid med en fet cigarr i mungipan och ett plommonstop på huvudet. Plommonstopet oftast litet på sned. Han föddes i Goshen, NY, den 23 november 1897, och han började lära sig hantera pianot redan i tidig ålder. På den tiden var det stride som gällde och han anammade den stilen och kom att bli en av de ledande pianisterna i sällskap med Fats Waller och James P. Johnson. Han tycks inte ha tagit särskilt många pianolektioner utan var i stort sett självlärd. Han lärde sig genom att lyssna på de många pianister, som spelade på "speakeasies" och "rent parties". Han bedömdes av

många vara ett musikaliskt geni och han hade stor inverkan på sin omgivning. Inte bara Duke Ellington var påverkad av hans stil utan även en sådan gigant som Art Tatum.

Duke Ellington komponerade flera melodier som hyllningar till personer han beundrade. Den första kompositionen i denna serie tillägnades Willie "The Lion" Smith. Kompositionen *Portrait Of A Lion* spelades in för Brunswick den 21 mars 1939. Två tagningar gjordes, som endast skiljer sig marginellt åt. Man skulle kunna vänta sig att det är ett pianonummer, men det är det långt ifrån. Ellington hörs visserligen i några stride-liknande takter, men det är framför allt



Rex Stewart och Johnny Hodges som får soloutrymme. Numret har inte gått till hävderna som något av Ellingtons större verk och det verkar som det inte ingick i repertoaren eftersom några live inspelningar inte existerar.

Men Ellington nöjde sig inte med denna version av porträtt. Han komponerade också något han kallade *The Second Portrait Of The Lion*. Första gången vi stöter på denna komposition är från två radioutsändningar från Trianon Ballroom i South Gate, CA., i juni 1941. Den senare av dessa från den 12 juni finns utgiven (Bl.a. på RCA FXM1-7274 första utgåvan), men nämns där som *Raincheck*. New DESOR anser dock att Ellingtons pianointroduktion i realiteten är *The Second Portrait Of The Lion*. Vid tillfället hade troligen Ellington inte gett denna melodislinga något namn.

Den 15 maj 1963 gör Ellington en serie inspelningar för sin "stockpile" och han gör tre tagningar av *The Second Portrait Of The Lion* som solopianist. Dessa tagningar har ännu inte getts ut, men Storyville Records som sitter på materialet kanske kommer att använda sig av det i någon framtida utgåva.

Den 20 juni 1965 befann sig Duke Ellington tillsammans med bl. a. Willie "The Lion" Smith, Earl Hines, Mary Lou Williams och Billy Taylor i Pittsburgh, PA., där de deltog i ett evenemang kallat *Jazz Piano Workshop*. Ellington uppmärksammar Willie "The Lion" Smith genom att spela sin hyllningskomposition till honom. I inlägget till CDn Bluebird ND 82178 skriver pianisten Dick Katz följande:

The added presence of Willie The Lion on this occasion must have been inspirational to Duke, leading to a charming piece that

he called "The Second Portrait of The Lion". This is actually a reworking of part of one of Duke's most remarkable piano compositions "The Clothed Woman" and, like that piece, is derived from The Lion's composition "Morning Air". However, Duke chooses to add a long out-of-tempo section, which could have been improvised at the moment. Perhaps the whole piece was assembled that way: the recycling of ideas in this fashion is a time-honored tradition that goes back at least as far as Bach and Mozart. Again, this is Ellington, the composer, at work at the piano.

I originalutgåvan (RCA LPM-3499) skriver en annan pianist, och tillika stor Ellingtonbeundrare, Billy Taylor följande:

Duke Ellington acknowledged his debt to, and appreciation for, Willie "The Lion" on this occasion by playing an original piece called "The Second Portrait of the Lion" in which he clearly demonstrated the fact that jazz is a wonderful way to say one thing to an audience and something completely different to a group of pianists assembled backstage. With a brief nod to Willie's great contribution to "stride" piano, Duke also commented musically on Willie's love for beautiful harmonic patterns using rubato. He amused the pianists with his usage of Willie's favorite devices and fascinated the audience by painting this portrait with the piano instead of the band as they have come to expect.

Den 23 januari 1967 framför Elling-



ton numret vid en TV-utsändning i Köpenhamn och den kan avlyssnas och beskådas i DVD Quantum Leap 0249.

Duke Ellington presenterade numret vid ett antal konserter under 1967, men endast två finns utgivna. På Jazz Up 305

från en konsert i Rom den 22 februari 1967 och på Pablo CD 5304-2 från Paris den 10 mars 1967.

Willie "The Lion" Smith hade en lång



karriär, huvudsakligen som soloartist. Han ingick inte några längre perioder i någon orkester. Hur fick han namnet "The Lion"? Han ger själv olika förklaringar till detta. Enligt en utsaga deltog han som menig artillerist i Europa under Första Världskriget och vid ett tillfälle uppträdde han så modigt att han fick tillnamnet "The Lion". Enligt en annan uppgift ville han helst bli en "rabbi" eftersom han hade judiskt blod i ådrorna och bekände sig till den judiska tron. Man kallade honom då för "The Lion of Juda", vilket sedan förkortades till enbart "The Lion". Kanske finns det fler förklaringar.

Vid en sökning i diskografierna finner man inledningsvis Smiths namn redan 1920 som ackompanjatör åt Mamie Smith (inget släktskap). Senare deltog han i inspelningar med Clarence Williams och Mezz Mezzrow. I mitten av 1930-talet började han göra inspelningar under eget namn och då oftast som soloartist eller tillsammans med komp. Senare deltog han ofta i konstellationer runt Eddie Condon och Henry "Red" Allen. När han vid olika tillfällen besökte Europa gjorde han inspelningar både i Frankrike och Tyskland.

1964 gav han ut sina memoarer *Music On My Mind: The Memoirs of an American Pianist*, med förord av Duke Ellington (Doubleday & Co. Inc.)

Willie "The Lion" Smith gick ur tiden den 18 april 1973.

Bo Hausfman

DESS CD#5

Duke Ellington at The Holiday Ballroom 10 november 1957

Med detta nummer av Bulletinen har vi nöjet att presenta våra medlemmar med en CD innehållande hittills outgivet material av Duke Ellington. Denna CD har producerats i samarbete med vår engelska systerförening DESUK och deras internationellt kände skribent Roger Boyes har författat texten i skivlinägget.

Valet av material har gjorts av Anders Asplund i samarbete med Leif Jönsson och undertecknad. Det härstammar från en "dance date" från Holiday Ballroom i Chicago den 10 november 1957. Ellington hade, som han själv brukade säga, återfötts vid Newport Festival i juli året innan, och hans Columbia-LP från evenemanget kom att bli en av hans mest sålda. Vi vet inte vem som gjort upptagningen från Holiday Ballroom. Enligt DESOR rör det sig inte om en radioutsändning. Upptagningen är inte helt perfekt i alla delar. Solister och orkester är stundtals litet "off mike", men helhetsintrycket är ändå bra. Hela upptagningen har inte rymts på denna CD varför vi valt ut det mest intressanta och i vårt tycke bästa numren. Det kanske mest intressanta med Ellingtons framträdanden av detta slag är den något ovanliga repertoaren. Vid dylika tillfällen tog han sig friheten att välja sällan spelade kompositioner och även tillmötesgå publikens önskemål. Några månader tidigare hade Ellington presenterat sin *Shakesperean Suite* och han framför vid detta tillfälle några nummer ur sviten. Nedan följer en kortare presentation av skivans innehåll:

Creole Love Call – Vid den här tidpunkten hade Duke ännu inte börjat koppla detta nummer med *Black And Tan Fantasy* och *The Mooche*, som han alltid skulle komma att göra framgent. Publikens bakgrundsorl är tydligt och ger en tydlig "live"-upplevelse.

Blue Jean Beguine – Detta framförande

av denna Cat Andersonkomposition är av särskilt intresse eftersom det ger oss en sällsynt möjlighet att få höra ett solo av ventiltrombonisten John Sanders.

Happy One – Ett sällan framfört bluesnummer med flera solister, bl.a. Paul Gonsalves.

What Else Can You Do With A Drum – Ozzie Bailey framför sitt featurenummer ur *Drum Is A Woman*.

In The Mood – Glenn Millers kända nummer spelades inte ofta av Ellington. Här kanske han gör det på publikens begäran. Numret får utgöra underlag för flera solister och det är speciellt intressant att få höra Russell Procope i ett improviserat korus.



Flamingo – var Herb Jeffries glansnummer, men nu är det Jimmy Grissom som får ta hand om det och han gör det bra. Ellington inleder med att introducera Britt Woodman, men han får faktiskt bara glänsa i två takter. När Grissom ändå var framme vid mikrofonen får han fortsätta med *Do Nothing Till You Hear From Me* och sin specialare *Blue Moon*. Grissom sjöng oftast på ett yvigt och nästan irriterande sätt, men här är han faktiskt njutbar.

Mambo Jambo – Framförs säkerligen som en begäran från publiken. Det är Perez Prados hit och Ellington spelar upp tre kortare versioner av numret. Inga solister förekommer.

Such Sweet Thunder – Ellington presenterar detta nummer ur sin nyligen komponerade *Shakesperean Suite* och fortsätter med *Star-Crossed Lovers*, som är

en feature för Johnny Hodges. Eftersom han är framme vid solistmikrofonen får han fortsätta med sitt glansnummer *Passion Flower*. Hodges är som alltid fantastisk, men i just detta nummer är han litet väl "schmaltzy".

Madness In Great Ones – Även detta nummer ingick i *Shakesperean Suite* men spelades inte alltför ofta. Duke inleder framförande med att förklara bakgrunden till kompositionen.

What Am I Here For? – En vacker Ellingtonkomposition som enligt DESOR inte hade framförts på 12 år och inte skulle få vänta ytterligare 13 år på nästa framförande. Detta är troligen inte helt i överensstämmelse med verkligheten, eftersom DESOR endast visar vad som finns bevarat i inspelat skick.

Diminuendo In Blue/Wailing Interval/Crescendo In Blue – Efter Newport 1956 fanns det säkert ofta ett önskemål från publiken att få höra detta nummer med Paul Gonsalves långa solo. Gonsalves spelade aldrig sitt solo helt lika från gång till gång, vilket kan noteras här, där han begränsar sitt framförande till 19 takter.

Autumn Leaves – En vacker melodi som Ozzie Bailey här sjunger både på franska och engelska medan Ray Nance assisterar honom med vackert violinobbligato.

Love You Madly – Det här numret brukade oftast framföras av en kvinnlig vokalist, men i avsaknad av dylik blir Jimmy Grissom anförtrodd uppdraget. Paul Gonsalves har några intressanta korus innan vi får höra Grissom avslutningsvis scatsjunga, enda gången jag hört honom göra det.

Vi som valt ut materialet till denna utgåva har haft stort nöje av sätta ihop det och vi hoppas att våra medlemmar skall finna samma glädje i att avlyssna denna vår femte CD.

Bo Hauffman

Duke Ellingtons minnesmärken

Duke Ellington, som gick bort 1974, har lämnat mängder av spår efter sig, främst i form av skivspår, som vi nu, efter hans bortgång sedan 44 år tillbaka, kan njuta av ännu i dag. Men han lämnade även andra spår efter sig, eller kanske man snarare skall säga att vi som beundrar honom har skapat spår som skall påminna våra efterkommande om hans betydelse. Jag tänker då på de olika minnesmärken som har tillkommit under årens lopp.

De mest markanta är de statyer som finns av Duke Ellington på olika platser i USA. Den kanske mest observerade är den som står i nordöstra hörnet av Central Park i New York, vid Duke Ellington Circle. Statyn är designad av skulptören Robert Graham och tillkom på initiativ av Bobby Short 1997. 106:e gatan, som löper mellan Central Park och Riverside Drive, har numera fått det hedrande namnet Duke Ellington Boulevard.

Duke Ellingtons födelsestad Washington har också hedrat sin son med en staty, som sedan 2012 står placerad utanför Howard Theatre, en legendarisk scen där Ellington uppträtt ett flertal gånger. Statyn är utformad av skulptören Zachary Oxman. I Washington finns likaledes en s.k. "marker" placerad på väggen på det hus som nu finns på den plats där Ellington och hans familj en gång bodde. I stadsdelen Georgetown finns en bro som tidigare kallades Calvert Street Bridge men som sedan 1974 fått namnet Duke Ellington Memorial Bridge.

I Arizona finns en plats som heter Las Sendas med en park med diverse statyer av kända amerikaner. Duke Ellington är representerad med en staty av skulptören Dan Davidson som föreställer Duke dansande på ett piano.

Även London har sin staty av Ellington. Redan 1997 etablerade jazzentusiasten Peter Boizot en fond för att skapa en staty med tanken att få den placerad i Londons Soho-kvarter. Statyn skulpterades av Nicholas Dimbleby, men någon uppgörelse kunde inte nås med stadens myndigheter om var den skulle placeras, och därför står den tills vidare i Boizots



Statyn utanför Howard Theatre i Washington.

privata trädgård. Av de existerande statyerna av Ellington torde denna vara den mest konstnärliga.

Mindre statyetter av Ellington finns i stort antal. En av dem avbildas här visande Ellington med en taktpinne i handen. Ett attribut som Ellington aldrig använde sig av.

Staden New York har även uppmärksammat en av de platser där Ellingtons bodde. Under sin levnad disponerade Ellington flera lägenheter framför allt i Harlem. Den mest kända torde vara den

på 555 Edgecombe Avenue. Denna adress ligger i det område i Harlem som går under namnet Sugar Hill. På samma adress bodde flera av den tidens stora namn i underhållningsvärlden. Åren 1939 till 1961 bebodde han adressen 935 St. Nicholas Avenue, vilket observerats av staden med en "marker" på husets vägg. Enligt Brooks Kerr disponerade Ellington även våningar på följande adresser, Lincoln Towers, 140 West End Avenue, 400 Central Park West Penthouse och 333 Riverside Drive.

Bo Haufman



Duke Ellington Memorial Bridge i stadsdelen Georgetown, Washington.



Staty i Las Sendas, Arizona, och en statyett föreställande Ellington med taktpinne.



New York.



Staty hos Peter Boizot i London.



Vid Duke Ellington Circle, Central Park, New York.

Duke Ellington och färger

Duke Ellington var känslig för färger. Vissa färger tyckte han om, andra avskydde han. En del färger betydde otur, och skrockfull som han var, så var det förbjudet för alla i orkestern att på scen uppträda med någon gult inslag i klädedräkten. Det påstås att när Duke och orkestern besökte Sverige 1939 var programmet för turnén upptryckt med grönt omslag. Det gillade inte Duke och han fick arrangören att trycka upp nya exemplar med blått och även rött omslag.

Blått vanligt förekommande

Blå färg, och alla nyanser av blått, var något som Duke gillade och det kan vi notera i mängder av kompositioner som han namngett med hänvisning till den blå färgen. T.ex. *Blue Bells of Harlem*, *Blue Bird of Delhi*, *Blue Bubbles*, *Blue Cellophane*, *Blue Feeling*, *Blue Light*, *Blue Goose*, *Blue Reverie*, *Blue Mood*, *Blue Pepper*, *Blue Ramble*. Fler finns. För Rosemary Clooney komponerade Duke den vackra *Blue Rose*. Kanske även titeln *Lady of the Lavender Mist* och *Transblucency* kan räknas in i denna kategori. Därutöver finns det otaliga kompositioner där ordet "blues" ingår, ett ord som härstammar från färgen "blue".

Men Duke använde sig även av nyanser av blått när han namngav sina kompositioner och den mest kända torde vara *Mood Indigo*. Men vi finner även titlar som *Azure*, *On A Turquoise Cloud*, *Violet Blue* och *Indigo Echoes*.

Svart och brunt

Som representant för sin ras var det självklart att många kompositioner fick titlar där olika nyanser av svart och brunt förekommer. Den mest kända är naturligtvis *Black*, *Brown And Beige*. Lika känd är *Black And Tan Fantasy*, men vi hittar också titlar som *Black Beauty*, *Black Butterfly* och *Black Swan*. När det gäller brun färg hittar man titlar som *Brown Betty*, *Brown Penny*, *Brown Suede* och *Brown-Skin Gal*. Inte att förglömma är den vackra *Sepia Panorama*, som Duke



Illustration av Mike Venezia.

använde som sin radiosignatur en kort tid.

Även den röda färgen har Duke använt sig av. Sviten *Toot Suite* består av melodierna *Red Carpet*, *Red Garter* och *Red Shoes*. Även *Ready-Go* ingår, men titeln är satt mest för att den liknar ordet "red". Purpur torde vara en röd nyans och det finns kompositioner som *Purple Gazelle* och *Purple People*. Den senare ingick i showen *My People*.

Undvek grönt och gult

Självklart undvek Duke att namnge några av sina kompositioner med färgerna green eller yellow. Men faktum är att tidigt i sin karriär spelade han in W.C. Handys *Yellow Dog Blues*. *Yellow Dog* var ett tåg som trafikerade området runt Mississippideltat. Senare när Ellington medverkade i en Reprise-LP tillsammans med Frank Sinatra spelade man *Yellow Days*, men med största säkerhet var det Sinatra som valde låten. Duke ville inte ens arrangera numret utan det överläts åt Billy May. Men den 31 juli 1965 uppträder Duke tillsammans med

New York Philharmonic Orchestra och framför ett verk kallat *The Golden Broom and the Green Apple*, ett verk av symfonisk karaktär komponerat av Duke Ellington. Det uppfördes flera gånger med olika symfoniorkestrar runt om i världen och finns utgivet på skiva med Cincinnati Symphony Orchestra på Decca DL-710176.

Om man kan anse beteckningen "golden" vara en färg så kan man i denna lista medtaga titlar som *Golden Cress* och *Golden Feather*, båda hyllningar till Ellingtons medarbetare.

Bo Hausfman

Jazz Humour

In an interview Bill Berry told about the incident when somebody at a recording session went up to Duke saying "Hey Duke, I think I got a bad note".

Duke replied "You're a musician, fix it."

Nya skivor: Los Angeles, Cleveland och Ann Arbor



Sound Of Yester Year (DSOD2100) – Duke Ellington Live At Ciro's 1947

Denna dubbel-CD med radioutsändningar från Ciro's Restaurant i Los Angeles innehåller både känt material och tidigare utgivet material. Inspelningarna är gjorda mellan den 25 juli och 7 augusti 1947 och i de flesta fall rör det sig om utsändningar som ingick i en serie kallad "AFRS Spotlight Band". Det material som getts ut tidigare presenterades 1980 på två Joyce-LP (4014 och 4015) men dessa torde vara svåra att hitta annat än antikvariskt i dag.

Det är ett nöje att höra Duke och hans solister i totalt 21 nummer, de flesta naturligtvis kända Ellington-nummer, men också en del inte alltför vanliga. Vid framträdanden av detta slag passade Ellington alltid på att lansera sina vokalister och vi får höra Kay Davis framträda ordlöst i *Minnehaha* och konventionellt i bl.a. *Brown Penny*. Chester Crumpler, som endast medverkade i bandet några månader 1947, kan höras i bl.a. *Azalea*, ett inte alltför ofta framfört nummer. Skivan kan definitivt rekommenderas. Innehåll:

- 25 juli 1947 – *Moon Mist*, *Prisoner of Love*, *Harlem Air Shaft*, *Brown Penny*, *Moon Mist*, *Beale Street Blues*, *Memphis Blues*, *St. Louis Blues*, *Mood In-*

digo, *Harlem Air Shaft*.

- 30 juli 1947 – *Happy Go Lucky Local*, *Minnehaha*, *Hiawatha*, *Warm Valley*, *Beale Street Blues*.
- 1 augusti 1947 – *It's Kinda Lonesome Out Tonight*, *Caravan*, *When I Walk Without You*, *Passion Flower*, *Tulip Or Turnip*, *Stompy Jones*.
- 5 augusti 1947 – *Squeeze Me*, *Royal Garden Blues*, *I Like The Sunrise*, *Sophisticated Lady*, *Brown Penny*, *How Blue The Night*.
- 6 augusti 1947 – *Flippant Flurry*, *It's Kinda Lonesome Out Tonight*, *Hollywood Hangover*, *Tulip Or Turnip*.
- 7 augusti 1947 – *Lady Of The Laverder Mist*, *H'ya Sue*, *Azalea*, *Caravan*.

Delar av materialet i dessa två utgåvor har cirkulerat bland samlare.

Bo Hausfman



Kipepeo Publishing (No#) – Duke Ellington in Cleveland 1952

Den 17 september 1952 hade Duke Ellington och hans orkester ett engagemang på Town Casino i Cleveland, och vid tillfället gjorde NBC en radioutsändning, som ligger till grund för denna utgåva. Skivinlägget saknar all information bortsett från plats och datum, men annonsören talar om att vi får höra *Take The "A" Train*, *Ko-Ko*, *Do Nothin' Till You Hear*

From Me, *Just A-Settin' And A-Rockin'*, *Mood Indigo*, *All Of Me*, *VIPs Boogie*, *Jam With Sam* och *Caravan*. Sedan ett år tillbaka hade Hodges, Brown och Greer lämnat bandet men här märks inget av detta. Willie Smith har ersatts av Hilton Jefferson och bandet, pådrivet av Louie Bellson, spelar med entusiasm. Betty Roché har återkommit till fadershuset och kan avnjutas i *All Of Me*. Endast några av de listade numren finns nämnda i New DESOR (5217a-d).

Kipepeo är för mig ett okänt företag, men en sökning på nätet visar att man tidigare gett ut ett stort antal CD med Ellingtonmaterial, bl.a. en från Liederhalle, Stuttgart, den 12 februari 1963 och en från Ellingtons konsert i Dakar den 9 april 1966. En sökning på "Kipepeo Duke Ellington" hos Amazon visar vad som finns. Skivorna kan alltså inhandlas från Amazon, och de skickas således från USA. Utöver ett tämligen normalt pris för skivorna måste man betala frakten och numera fastnar all post från USA hos Svenska Tullverket som tar ut MOMS plus en hanteringsavgift. Det blir alltså ganska dyrt och i den mån det finns möjlighet att inhandla skivor i Europa är det att föredra.

Bo Hausfman



Heading for Newport 1956

Så kallas ett CD-album utgivet av

Stichting Doctor Jazz med en konsertinspelning av Duke Ellington och hans mannar från Ann Arbor-universitetet i Michigan den 2 juli 1956. Eftersom detta skedde endast några få dagar innan Ellingtons berömda framträdande i Newport kan man kanske förledas tro att detta skulle röra sig om en generalrepetition inför vad som komma skulle, men så är inte fallet. I stället får vi vara med om en ljudmässigt utmärkt upptagning med en för tiden ganska typisk repertoar med solister som förefaller vara i högform. Särskilt kan framhållas Jimmy Hamiltons solo i *Clarinet Melodrama*, Clark Terry i *Harlem Airshaft*, Britt Woodman i *Theme For Trambeam* och Johnny Hodges i *Prelude To A Kiss*.

Medföljande folder innehåller insiktsfulla kommentarer av Steven Voce, med en intressant synpunkt på Ellingtons manliga vokalist: "I always felt sorry for Duke's male vocalists. These unfortunate individuals, when they weren't singing, stood haplessly on stage knowing that that the audience couldn't wait for them to get the hell out so that it could have Johnny Hodges back. When they sang, you could see why. Jimmy Grissom, who sings *Day In, Day Out* wasn't the worst of them, but he brings bad news for us." Man tycker ändå att Grissoms insats här är helt OK, och att arrangemanget på *Day In, Day Out* känns fräscht.

Låtlistan är i sin helhet: *Black And Tan Fantasy, Stompin' At The Savoy, Clarinet Melodrama, Harlem Air Shaft, Sophisticated Lady, Theme For Trambeam, Satin Doll, Take The A Train, Take The A Train, La Virgen De La Macarena, Monologue, VIP's Boogie, Jam With Sam, The Hawk Talks, Prelude To A Kiss, Things Ain't What They Used To Be, Day In, Day Out*.

Vi publicerade faktiskt en del av denna konsert på vår hemsida under rubriken "Ann Arbor, 2 Juli, 1956" den 6 augusti 2016, men nu kan den alltså avnjutas i bättre ljudkvalitet. Den som skaffar sig denna skiva lär inte bli besviken.

Skivan kan beställas från www.doctorjazz.nl/webshop, frågor besvaras på doctorjazz@online.nl.

Anders Asplund

Hur namngavs låtarna?

Hur Duke Ellington och Billy Strayhorn namngav sina kompositioner kan ge anledning till många funderingar. Det finns otaliga exempel ur deras produktion där man kan konstatera att en komposition ursprungligen haft ett tidigare namn och i många fall t.o.m. ett flertal titlar. Oftast blev titeln på melodin etablerad först efter en grammofoninspelning. Flera titlar fick ett alternativt namn i och med att en textförfattare satte text till kompositionen i fråga och därmed även gav den en annan titel. T.ex. blev *Concerto For Cootie* senare *Do Nothin' Till You Hear From Me* efter det att Bob Russell satte text till melodin. Han gjorde samma sak med *Never No Lament* som blev *Don't Get Around Much Anymore*.

Under senare delen av sin levnad tog Ellington ofta för vana att ge sina kompositioner en titel omfattande endast fyra bokstäver, i de flesta fall obegripliga för den oinvigde. T.ex. *BLEM, DEPK, EULB, EQU* för att nämna några i en lång rad av liknande titlar. Meningen med dessa titlar torde vara något som endast Ellington själv kände till. Men särskilt intressant är de titlar som utgör en baklängeskrivning, oftast av ett namn på någon person. Det tycks för det mesta vara Billy Strayhorn som fann ett nöje i denna omskrivning och här följer ett studium av några sådana titlar:

Smada

Smada är, som de flesta inser, Adams baklänges. Det är en komposition av Billy Strayhorn, som han hade komponerat långt innan han träffade Ellington, redan 1934 och då hade han naturligtvis ingen tanke på att ge den namnet *Smada*. Strayhorn hade flera alternative titlar på sin komposition som *Rickshaw, Ugly Ducklin'*, och *Smoky City* (Troligen syftande på Strayhorns hemstad Pittsburgh). När Strayhorn tog copyright på melodin 1944 var det med titeln *Jennie Lou Stomp*, men 1951 när Strayhorn, med Ellington som medkompositör, förlade kompositionen

hos Ellingtons Tempo Music, bestämde man sig för titeln *Smada*, såsom en hyllning till en person med namnet Adams. Då ställer man sig frågan vem Adams var, som kompositörerna ansåg vara värd en hyllning?

Joe Adams, en afro-amerikan uppvuxen i Los Angeles, var den förste färgade discjockeyn i USA. Senare hade han även en egen TV-Show kallad *Adam's Alley*. Detta faktum torde vara en anledning till att Strayhorn och Ellington ville uppmärksamma honom genom att ge kompositionen namnet *Smada*. Ytterligare en anledning kan vara att Adams ofta presenterade Ellingtons musik i sina program. Men Adams var mycket mer än en discjockey. Han medverkade som skådespelare i många filmer och särskilt uppmärksammad blev han i rollen som Husky Miller i filmen *Carmen Jones*. Redan i slutet av 1950-talet fick Adams kontakt med Ray Charles, vilket resulterade i att han kom att fungera som Charles manager fram till dennes död. Joe Adams föddes 1924 och mycket tyder på att han fortfarande är i livet.

Smada framfördes första gången av Duke Ellingtons orkester vid en grammofoninspelning för CBS den 7 augusti 1951, och då med Billy Strayhorn vid pianot. Två tagningar gjordes och en av dem gavs ut på Okeh 6911. Numret ingick därefter i Ellingtons repertoar och spelades tämligen ofta med olika arrangemang och olika solister.

Enligt vissa uppgifter skall Strayhorn ha författat en text till sin komposition och den har då fått titeln *Don't Take My Love*. Någon inspelning av denna version existerar dock inte.

Snibor

En mycket vacker komposition av Billy Strayhorn, som ursprungligen hade titeln *The New Look*. Eftersom melodin lanserades 1947, samma år som Christian Dior kom med sitt nya mode med samma namn, får man anta att det var



Joe Adams.



Fred Robbins.

det som låg till grund för den första titeln. Men namnet ändrades till *Snibor*, som är Robins rättvänt. Egentligen borde numret heta *Snibbor*, eftersom det syftar på en person med namnet Robbins, närmare bestämt Fred Robbins.

Fred Robbins var även han en discjockey och ledde ett radioprogram som Strayhorn uppskattade mycket. Det gick under namnet *Robbins Nest*. Det är mycket troligt att de kände varandra och att Strayhorn därför dedikerade sin komposition till honom. Han var emellertid inte den ende som hyllade Fred Robbins på detta sätt. Alla känner vi till melodin *Robbins Nest*, komponerad av Sir Charles Thompson. Faktum är att Strayhorn ursprungligen hade gett sin komposition namnet *Robbins Nest*, men Claude Thornhill hann före och spelade in Thompsons komposition redan 1947 och Strayhorn tvingades därför ändra namnet på sin komposition och valde då versionen *Snibor*.

Enligt vissa uppgifter skall titeln syfta på Jack Robbins, ägare till Robbins Music Company, som Ellington hade ett kontrakt med några år efter det han lämnat Irving Mills och innan han startade sitt eget Tempo Music. Men denna uppfattning är felaktig.

Snibor framfördes första gången vid Ellingtons konsert Carnegie Hall den 26 december 1947 och då under titeln *The New Look*. Den spelades senare in för Columbia den 1 september 1949 men kom

inte ut på marknaden förrän 1968 på en fransk LP (Columbia 62993). Ellington har konstigt nog behandlat denna vackra komposition något styvmoderligt. Utöver de nämnda inspelningstillfällena har Ellington inte brytt sig om att spela in melodin förrän det var dags att ge ut hyllningsskivan ... *And His Mother Called Him Bill* (RCA LPM-3906). Den vackra melodin inbjuder till dans och man kan bara anta att Ellington använt sig av numret vid flera av sina många "dance dates", men beklagligtvis finns i så fall inga av dessa bevarade.

Charpoy

Åter en Strayhornkomposition, som officiellt har titeln *Charpoy*, men som också hade undertitlarna *Francesca* och *Lana Turner*. Billy Strayhorn var mycket god vän med den uppburna filmstjärnan Lana Turner, vilket torde vara anledning till den alternativa titeln. Exakt när Strayhorn komponerade numret är inte känt, men det var säkert komponerat långt tidigare innan Ellington brydde sig om att spela in numret när det var dags för LPn ... *And His Mother Called Him Bill*. Tom Whaley, Ellingtons notskrivare, fick uppdraget att skriva ut stämmorna inför inspelningen och forskarna påstår att det är hans handstil där det står skrivet *Anal Renrut* som titel på noterna. Strayhorn högaktade Lana Turner och skulle säkerligen inte ha nedlåtit sig till

att namnge kompositionen på ett sådant sätt. Hur man skall översätta *Anal Renrut* till svenska överlåter jag åt läsarna att själva fundera ut. Vad titeln *Charpoy* syftar på är okänt. Det lär vara ett indiskt ord som Strayhorn tog till sig under Ellingtons Mellanösternturné 1963.

Oclupaca

1968 turnerade Duke Ellington och hans orkester i Sydamerika och under denna turné komponerade han sin *Latin-American Suite*, även kallad *Mexicanticipation*. Ett av numren är *Oclupaca* som är Acapulco baklänges.

Ortseam

Detta nummer är komponerat av Louie Bellson och det torde ha legat på hyllan i åtskilliga år eftersom Ellington endast spelade det en gång vid en s.k. "stockpile" session den 3 december 1968. Louie Bellson, som var en stor beundrare av Ellington, använde sig av det tilltalsnamn han och många i orkestern använde om Ellington, d.v.s. Maestro.

Naidni Remmus

En komposition av Wild Bill Davis, som utgör en feature för Davis tillsammans med en flöjtspelande Norris Turney. Finns endast inspelad vid ett tillfälle den 11 december 1970. Det är som man lätt förstår en variation på *Indian Summer*.

Bo Haufman

Posttidning B

Duke Ellington Society of Sweden
c/o Leif Jönsson, Anbudsvägen 15
187 50 TÄBY

KALLELSE!

Duke Ellington Society of Sweden hälsar sina medlemmar
välkomna till medlemsmöte måndagen den 26 november.

PLATS:

Franska Skolans aula,
Döbelnsgatan 3, Stockholm.
Portkod för kvällen: 2611.
Entrén öppen från kl. 17.00.
Entréavgift: 100:- i kontanter eller
Swish.



PROGRAM:

17.30-18.30 – **Bo Haufman**, DESS
vice ordförande, berättar om en av
Duke Ellingtons mest färgstarka
solister, nämligen Cootie Williams,
och hans karriär både som en El-
lington sideman och som egen or-
kesterledare.

18.30-19.00 – **PAUS** med möjlighet
till mingel och inköp av öl/vin 30:-
och wraps 40:-. Obs! Endast kontan-
ter eller Swish.

19.00-20.30 – **FILMTAJM**. Anders
Asplund har satt ihop ett collage
av intressanta jazzfilmer. Inte bara
med Ellington utan även med an-
dra jazzartister. En del kända, andra
mindre kända.

Tidsangivelserna är ungefärliga.

NÄSTA ÅRS MÖTEN:

Reservera följande datum i Din al-
manacka för nästa års medlemsmö-
ten:

- 18 februari – Medlemsmöte
och tillika årsmöte. Obs! Even-
tuella motioner skall vara sty-
relsen till handa senast den 31
december 2018.
- 6 maj
- 16 september
- 25 november

Duke Ellington Society of Sweden, DESS

ISSN 1400-8831

DESS

c/o Leif Jönsson
Anbudsvägen 15, 187 50 TÄBY
08-510 503 14, 0706-22 88 16
leif.jonsson14@comhem.se

Redaktionsgrupp:

Bo Haufman, Thomas Harne,
Lars Björkman, Claes Brodda,
Andreas Andersson (layout)

Hemsida:

www.ellington.se

Facebook:

Duke Ellington Society of Sweden

E-postadress:

ellington.sweden@telia.com

Bankgiro:

211-3207

PayPal account:

ellington.sweden@telia.com

International Bank
Account

IBAN: SE95 6000 0000 0002 8408 3992

BIC: HANDSESS

DESS medlemsavgift

Per kalenderår inom

Norden: 300 kr

Membership outside of

Scandinavia: annual fee USD 40